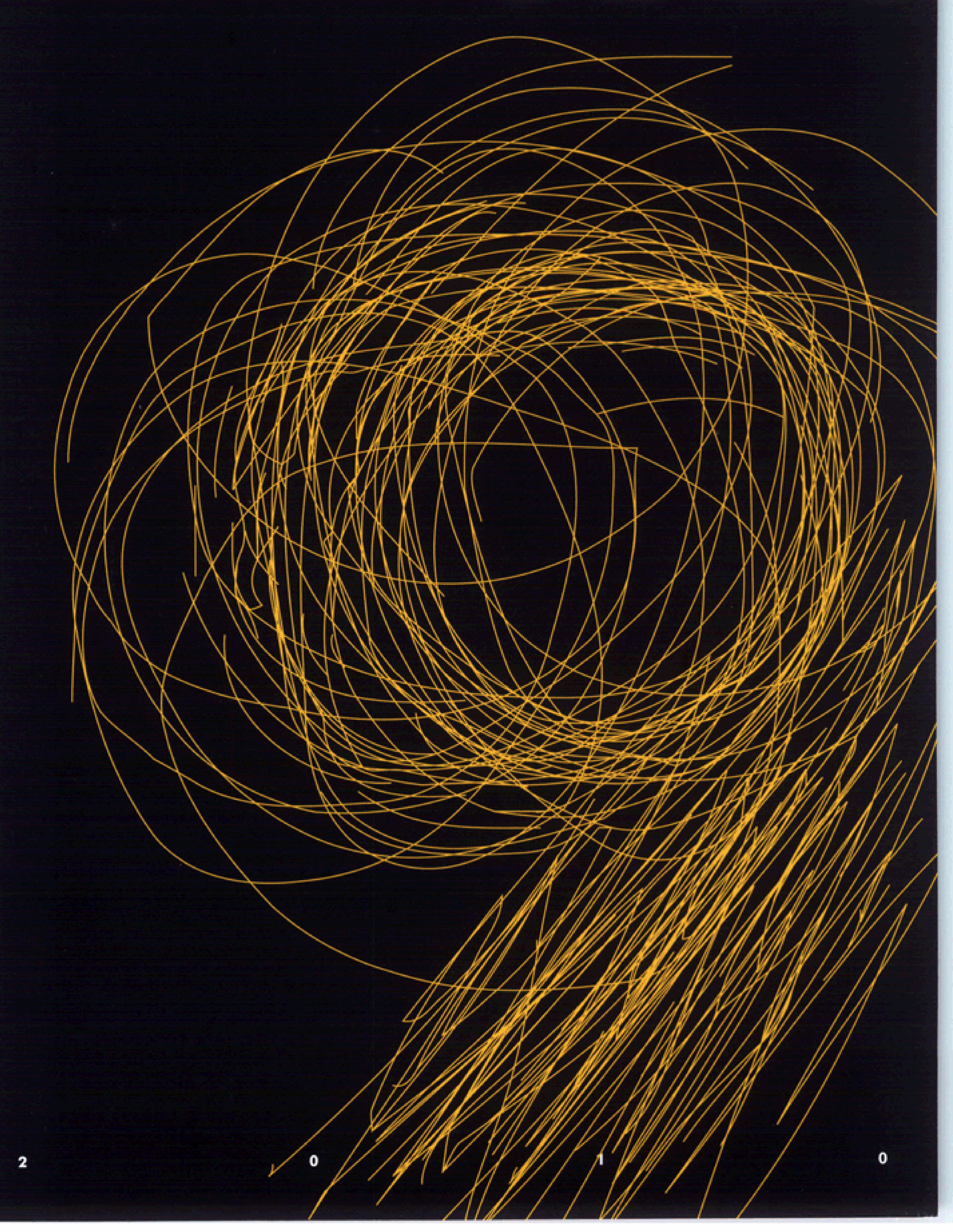
# ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 0

Фестивали — международные и национальные — сегодня один из главных способов донести фильм до зрителя. Их значимость не только в концептуальном программировании, позволяющем структурировать интерес публики, выделить важное, зафиксировать явные тренды или проявить едва наметившиеся, а бывает, и подтолкнуть к их рождению, тем более — «назначить» актуальным и модным то или иное направление художественного поиска. Даже фестивали, не ставящие перед собой столь амбициозные цели, никак не влияющие ни на развитие кино в целом, ни на судьбы отдельных кинотворцов, играют все более заметную роль в кинопроцессе. Как место, где встречаются профессионалы и делают предметом своих размышлений и обсуждений искусство. Как прокатные площадки — в первую очередь, это касается России, где аудиторию, особенно на отечественные фильмы или на мировой авторский кинематограф, можно собрать только под эгидой какого-то зарекомендовавшего себя киносмотра.

«Кинотавр» и выборгское «Окно в Европу», «Послание к человеку» в Санкт-Петербурге и «Московские премьеры», Московский международный кинофестиваль — в номере мы в разных рубриках и жанрах знакомим читателя с тем, что они показали зрителю в этом году. Многого из фестивального репертуара в репертуаре кинотеатров вообще не было и не будет, на что-то из показанного мы хотим обратить внимание как на явление, которое, не будь фестиваля, могло бы остаться вне зоны интереса.

Другую часть фестивального мира — отчасти с другими функциями, особенностями, задачами и возможностями — представляют материалы, посвященные таким традиционным открывателям имен, тенденций, экспериментов, как фестивали в Локарно и Оберхаузене.

Тем, кому интересна студийная жизнь изнутри, хитросплетения сложных отношений творческих людей, история и, главное, атмосфера создания лучших советских мультфильмов, адресованы мемуары Ланы Азарх, долгие годы работавшей художником-постановщиком на «Союзмультфильме». В «Чтении» мы публикуем сценарий Ирины Кмит, писательницы и драматурга, нового для нас автора.

# СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №9/2010

# «Выживут те, кто научится выживать»




**Мы публикуем материалы «круглого стола» на тему «Российское кино: прогноз на завтра», состоявшегося в Выборге в рамках фестиваля «Окно в Европу». Речь шла о переменах в системе распределения средств на производство фильмов. В обсуждении этой проблемы приняли участие заместитель министра культуры РФ Екатерина Чуковская, руководитель Департамента аналитики Федерального фонда социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии Десислава Медкова, вице-президент Гильдии продюсеров России Александр Атанесян, президент Гильдии киноведов и кинокритиков России Виктор Матизен, продюсеры Геворг Нерсисян, Сергей Сельянов, Алексей Рязанцев, Олег Березин, режиссеры Андрей Хржановский, Валерий Пендраковский, критики и представители средств массовой информации. Вел дискуссию президент фестиваля «Окно в Европу» Армен Медведев.**

**Армен Медведев.** В российском кино в этом и минувшем году произошли очень важные организационные перемены, связанные с самым животрепещущим, больным вопросом — распределением средств на производство фильмов. Вы знаете, что создан Фонд развития и социальной поддержки кинематографа, который взял на себя определенную и значительную часть функций в этой сфере. Я надеюсь, мы прошли период болезненных комментариев, основанных на нашем же инерционном представлении, будто все, что было раньше, лучше, чем то, что нам обещают и предлагают на будущее. Тем более что вряд ли кто-нибудь сможет объявить существовавшую доселе систему распределения средств идеальной, безупречной и лишь нуждавшейся в обережении. Так что нам предстоит поразмыслить на тему о том, как нам дальше плыть, чтобы не навредить делу.

**Екатерина Чуковская.** Я хотела бы разъяснить, что делает сейчас Министерство культуры по государственной поддержке кинематографии, конкретно — производства фильмов. На основе проведенного мониторинга планов кинопродюсеров по запуску фильмов в 2010 году были определены некоторые приоритетные темы. Отныне нам предписано финансировать только пять категорий проектов: анимационные, документальные, научно-популярные, дебютные, фильмы детской тематики, а также так называемое авторское кино. Что касается последнего, то нам дали примерный список авторских фильмов, хотя с кем из специалистов я ни разговаривала, каждый говорит, что любой фильм является и авторским, и жанровым, поэтому такое деление, тем более в нормативном акте правительства, не совсем корректно. Тем не менее авторское кино выделено отдельной строкой.

Остальные деньги (так называемые централизованные сметы) — это те самые субсидии, которые теперь предписано нам распределять. На начало августа подано очень много заявок, а именно: на создание 148 фильмов в рамках программы авторского кино, 128 — на дебюты, 1081 заявка на неигровое кино, 11 — на полнометражные анимационные картины. Информация о том, какие проекты получат поддержку, будет размещена на нашем сайте. Создано экспертное жюри по игровому, неигровому и по анимационному кино. Гос-

НИНА ЗАРХИ — АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ

# Широкий Выборг




**Нина Зархи.** Как всякий фестиваль, удачный или не слишком, «Окно в Европу» не могло не обнаружить некие особенности сегодняшнего кинопроцесса. В отличие от демонстративно красноречивого в своем отборе «Кинотавра» последних двух-трех лет, Выборг, как правило, собирает все, что снято. Как следствие — и плюсы, и минусы. Оценка общего состояния нашего кино в Выборге складывается, вероятно, вполне объективная, адекватная. Но низкий уровень многих фильмов — вопреки моей воле — бросает тень на этот очень обаятельный, нужный «городу и миру» (в зале всегда полным-полно народу) фестиваль. Детище, кстати, людей абсолютно профессиональных, всеми уважаемых. Мне любопытно, какие картины в этом году все-таки оказались отвергнутыми, если — в конкурс! — попала провинциальная самодеятельность вроде ленты Людмилы Гладунко «Для начинающих любить» — неуклюжая «мыльная» мелодрама (да еще с запредельно пошлыми стихами-комментариями самого режиссера), из тех, что даже телевизионщики обычно стыдливо опускают сильно ниже прайм-тайма. С другой стороны, в Выборге появился «Кочегар» Алексея Балабанова — один такой шедевр (чего стесняться слов?) делает фестиваль событием. Если же вернуться к обобщениям... «Окно в Европу» открыто для мейнстрима, недаром публика здесь активно голосует и от ее имени фестиваль вручает «Золотую ладью». Так вот, лучшие картины нынешнего Выборга — я вывожу за скобки работу Балабанова — показали, что молодые, отправившиеся в сторону мейнстрима, стараются при этом явить свою режиссерскую индивидуальность. Используя то, что добыто современным авторским кино. И тем самым иногда, при всей правильности посыла, себя корежа: сложные, чужеродные, формальные путы стреноживают бесхитростные сюжеты и лишают истории привлекательной ясности. В то же время артхаус показался мне пустым и выморочным, неумным. Главное — неумелым.

**Андрей Хржановский.** Вопросы, которые ты сформулировала, — для киноведов. Я же человек простой, у меня свой взгляд на Выборгский фестиваль, который я издавна люблю: он симпатичен мне своей компактностью, принципиальной интеллигентностью, отсутствием суеты и взбивания пены на ровном месте. Но до сих пор у меня остается один вопрос с несуществующим ответом. «Кинотавр», объявленный главным всероссийским фестивалем, устраивается в июне, и, таким образом, в его орбиту попадают фильмы, снятые в течение всего года — от мая до мая. То есть он «подметает» все. А в распоряжении Выборга должны остаться картины, сделанные за последние полтора месяца?

**Н. Зархи.** Или те, что не взял «Кинотавр».

**А.Хржановский.** Ну, это была бы уже заведомо ущербная позиция, которую мы можем сейчас исключить. Объективно я могу понять принцип, который

декларирует Армен Медведев: «Мы фильмы не производим, мы их показываем». Но все же я был бы рад, если бы руководители фестиваля, хотя бы в порядке эксперимента, попробовали отказаться от этого принципа и прежде всего выбирали фильмы безусловного художественного достоинства. Фактически же сейчас в конкурс приглашают скопом все, что было снято на коротком временно́м отрезке. Я бы все же предложил отбирать фильмы более строго. Пусть их будет не двенадцать-тринадцать, а шесть или семь. И я обязательно устраивал бы сеансы — об этом говорят многие, — состоящие из анимационного, документального и игрового фильмов. Это был бы полноценный сеанс, который обеспечивал бы всесторонний охват зрителей и представлял для них более полную картину кинематографа.

Но если говорить о тенденции, я бы мог сформулировать ее так: тотальный провал режиссерского искусства и умений — хотя, может быть, эта формулировка и некорректна. Исключение составляют фильмы, которые можно пересчитать по пальцам одной руки. Остальные работы, мне кажется, сильно страдают от элементарного режиссерского непрофессионализма. Тут я должен сделать лишь одну оговорку: дело в том, что никто не знает, что такое режиссура, ни один киновед ее суть описать не может. Если картина произвела на него впечатление, он будет разбирать ее и докапываться, что, как и почему. А если фильм слабый и впечатления не произвел, то с профессиональной точки зрения критик не сможет или не захочет его анализировать. Есть классическая формула: «режиссером может быть каждый, кто не доказал обратного». Но выясняется, что даже доказательства этого обратного очень размыты, их практически не существует. Потому что всегда найдутся люди, которые и про совершенно беспомощный фильм скажут: «Нет, в этом все-таки что-то есть...» Или: «А такой темы еще не было. И актриса все-таки неплохо сыграла». И вроде как получается, что фильм уже реабилитирован.

Между тем общая картина довольно драматическая. Беря в очередной раз в руки том Эйзенштейна и читая, как он, скажем, разбирает ракурс актрисы Ермоловой на портрете Серова, чтобы затем развить одну микрочасть своей теории, я думаю, что все-таки некоторые вещи профессионал должен знать. Или же — в качестве компенсации — должен обладать божьим даром, врожденными способностями. Когда мы видим, что нет ни того, ни другого, но есть идея «а почему бы и мне не попробовать?», возникает ощущение, что, в принципе, кино может снимать каждый. У людей, которые десятилетиями варятся в кинематографе, это сознание провоцируется им же подобными, беспомощными авторами, которые неожиданно откуда-то вылезают на поверхность и даже иногда получают какие-то призы. Мне кажется, надо просто повысить барьер критического отношения к подобному так называемому творчеству, поскольку иная позиция представляется мне абсолютно неуважительной к самому искусству кинематографа, если, конечно, относиться к нему как к искусству. Если же воспринимать его как сферу производства, которое должно «выстрелить» энное количество фильмов в определенные сроки, то это совсем другое дело.

**Н. Зархи.** Ну, если «сфера производства», то тем более необходимо качество — «продукта», «товара»... Как для ОТК.

**А.Хржановский.** Короче говоря, получается ситуация, которая, мне кажется, до сих пор не разрешена, — я имею в виду принципы отбора. Как правило, руководители почти всех фестивалей, формируя жюри, непременно включают в его состав некий декоративный элемент в виде популярных актерских ликов. Но все же хотелось бы пожелать, чтобы этот элемент не превышал определенного процента. Ведь неизбежно возникает вопрос: «А судьи кто?» Хотя я убежден, что все фильмы, получившие награды в этом году, относятся все же к наивысшим достижениям конкурсной программы и, может, к определенным достижениям нашего кинематографа в целом.

Здесь я должен сделать принципиальное заявление в надежде на правильное понимание. Дело в том, что каждая из трех награжденных картин могла ока-

заться на вершине пьедестала почета. Я имею в виду фильмы «Неадекватные люди», «Детям до 16...» и «Кочегар». Картину Алексея Балабанова я считаю произведением очень сильным, мощным, идущим в направлении к шекспировскому трагизму. И очень нужным, своевременным социальным высказыванием. Если ты спросишь, почему же главный приз мы дали не «Кочегару», а работе совсем молодого режиссера, я выскажу свои аргументы. Фильм Романа Каримова «Неадекватные люди» получил Гран-при именно за дебют. Это важно всегда, во все времена, но именно в сегодняшней ситуации мне это кажется *суперпринципиально* важным. Почему? Я хочу обратить внимание на совершенно вредоносное распределение средств на кинопроизводство между так называемым Фондом кино и Министерством культуры — вредоносное, потому что на дебютное, экспериментальное, анимационное и документальное кино, то есть на самые дефицитные и нуждающиеся в особо бережном отношении области, кинематографу выделена катастрофически малая толика денег. Гораздо меньшая, нежели в прошлые годы, и несопоставимо малая по сравнению с тем, что отдано на откуп компании из нескольких мейджоров. Это положение надо каким-то образом исправлять или, по крайней мере, противостоять ему всеми силами и возможностями. И в этой обстановке нам показалось особенно важным поощрить работу молодого режиссера, совершающего первые шаги. Хотя, конечно, это был жест скорее символический, ибо по гамбургскому счету высшее достижение — это, конечно же, фильм Балабанова. Но он еще, как говорится, свое возьмет. Наше же решение, кажется, нашло верное понимание, по крайней мере, среди значительной части и профессионалов, и публики.



**«Кочегар», режиссер Алексей Балабанов**

**Н. Зархи.** Мне кажется, выборгские фавориты «Детям до 16...» Андрея Кавуна, «Неадекватные люди» и еще несколько удач и полуудач — «Южный крест», «Каденции» — доказали в сотый раз, что в мейнстриме почти невозможно блефовать: отсутствие ремесла сразу бросается в глаза. Если в фильме каждый следующий эпизод не цепляет предыдущий, артисты «не попали», если интонация фальшивая, а реплики взяты со склада старья, история топчется на месте, какая-то линия уперлась в стенку или исчезла без следа, то это не скроешь никаким метафизическим глубокомыслием, мистическим пейзажем, невнятными философскими намеками.

**А.Хржановский.** Настоящая метафизика возникает только у людей сверхталантливых.

**Н. Зархи.** Конечно. Но в так называемом артхаусе обмануть «метафизикой» и «эстетическим радикализмом» иногда — даже часто — получается: все это «псевдо» с заунывно долгими планами и пародийной невнятицей смысла сходит за продвинутость, новации и поиск. Так, например, случилось в фильме Рамиля Салахутдинова «Которого не было»,



**«Каденции», режиссер Иван Савельев**

сделанном на основе хорошего рассказа Елены Долгопят «Дверь». Штампы а-ля Тарковский, переселение душ, тел, совершаемое в пространстве то триллера, то философской притчи, квазиумная вязкость диалогов, суть которых, видимо, призвана подтолкнуть зрителя к нерешаемой — или безоговорочно решенной — альтернативе: что лучше — выцыганить у судьбы лишние годы и прожить их кем-то другим или умереть самим собой. И все это в лабораторных — в прямом и переносном смысле — декорациях из научной фантастики 80-х — порой на экран не просто скучно, но и неловко смотреть. Еще более неловко смотреть про такой же примерно обмен душами и телами — через годы и страны — в фильме «Связь времен» Алексея Колмогорова, поскольку эти полеты во сне, под наркозом (на операционном столе) и гипнозом на кушетке Фрейда перемещают нас из глянца современного цирка, где слону ставят диагноз рак мозга, в героику Великой Отечественной. Сидишь в зале и думаешь: ну кто мог дать деньги на такой заведомо, уже на бумаге выморочный кич, притом недешевый?

Что касается дебютанта Каримова, мне кажется, продюсеры (или критики) должны его предостеречь от некоторой самоуверенности: в дебюте она выглядит обаятельной, но дальше... Когда ты и автор сценария, и режиссер, и композитор, и монтажер — это еще не гарантия авторской свободы, если нет свободы владения профессией. И свободы мысли. Да просто мысли. В «Неадекватных людях» поверхностность скольжения мимо серьезных сюжетных завязок, тянущих на серьезные вопросы — мимо, дальше, быстрее, — необязательность диалогов, неряшливая неточность финала не лишают, а может, и добавляют фильму обаяния. Вполне выносимой легкости бытия. Это живая картина, среднеевропейская молодежная.

Фильм «Детям до 16...» опытного Андрея Кавуна сделан очень правильно по ремеслу, в нем абсолютно выверен сценарий (автор — Олег Маловичко), при том, что очень трудно без пошлых поучений и выводов в зрительском кино рассказать о драме юноши, который не может сделать единственный и окончательный выбор и мечется между двумя девушками. Фабула качелей, готовая вот-вот превратиться в надрывную историю треугольника, травестируется авторами, а потом незаметно размывается, но зритель уже на крючке. И думает не только о том, с кем останется симпатичнейший инфантильный парень (хорошая работа Ильи Любимова).

Не то в фильме Станислава Говорухина «...в стиле jazz» — а ведь он ремеслом владеет еще со времен образца зрительского кино, сериала «Место встречи изменить нельзя».

**А.Хржановский.** Станислав Говорухин — большой профессионал, и в его картине есть какие-то обаятельные вещи. Например, я с удовольствием смотрел на молодую очаровательную девочку, которая играет на флейте (Аглая Шиловская), на Елену Яковлеву, которую люблю во всех ее ролях. С большим наслаждением и, можно сказать, обильным слюноотделением выслушал грандиозный монолог о красоте украинской национальной кухни. Но этого мало, потому что режиссер, который хочет угодить и услужить публике, неизменно становится заложником пошлости прямых средств к достижению своей цели. К сожалению, это неизбежная комбинация, и мастера киноискусства переходят в сферу обслуживания, становятся теми, кого писатель Шишкин называет «обслугой». А я уже тридцать или сорок лет назад сформулировал для себя направленность такого искусства. Однажды я приехал в Гагры и заметил на киосках, где продавались фотографии, звукозаписи и прочее, надпись: «Гагрский УБОН». Я спросил, что такое УБОН, и мне ответили: «Это Управление бытового обслуживания населения». А бытовое обслуживание населения — очень важный сектор, и все, кто в нем занят — от акушеров до работников крематория, — уважаемые люди, занимающие свое необходимое место в нашем повседневном пространстве и жизненных циклах. Фаст-фуд — тоже часть этого сектора. Отрицать необходимость подобного кинематографа я не могу. Но и судить его по законам искусства тоже не приходится, потому что он все-таки из другой сферы.

**Н. Зархи.** Меня «...в стиле jazz» разочаровал как раз в плане ремесла, а не искусства. История не держит — она распалась на анекдоты и вставные номера. Героиня, которая по идее должна быть манком для шикарного плейбоя, не вызывает никакого интереса, разговаривают персонажи так, будто им только что вымучивал реплики Лион Измайлов или еще кто-то из наших телеюмористов, вместо событий — натужные остроты, простейшее: «Ты будешь обедать?» превращается в репризу из «Аншлага».

**А.Хржановский.** Это неизбежные потери, которые, с художественной точки зрения, несут мастера этого направления.

**Н. Зархи.** Мастера коммерческого кино «про жизнь» увлекают сходством — внешним — с жизнью. «Ой, точно так у моей соседки было». Но когда девушка, выдаваемая за тонкую и умную, начинает обвинять мужика в том, что он запал и на мать, и на сестру-подростка...

**А.Хржановский.** ...я как раз не считаю этот поворот натяжкой, потому что на месте мужика я бы сказал, что мамаша — Яковлева, — бесспорно, интереснее двух других...

**Н. Зархи.** Но драматургией там для этой коллизии ничего не предложено, так же, как и режиссером. Вот и топчутся, и сползают в водевиль — там, где хотели, чтоб мы чуть-чуть попереживали.

**А.Хржановский.** Мне трудно обсуждать фильмы такого рода, потому что я, к сожалению, не являюсь клиентом такой продукции. А мы ведь все — клиенты.

**Н. Зархи.** Но ты же являешься клиентом, например, фильмов Клинта Иствуда. А он делает мейнстрим.

**А.Хржановский.** Я вижу, что это кино хорошо сделано, но его клиентом я тоже не являюсь. Я могу оценивать его с точки зрения профессиональных усилий, но я, так сказать, не пойду в тот ресторан, где угощают этой пищей. У меня вообще очень узкий круг тех, кого я допускаю к своему аппарату восприятия.

**Н. Зархи.** Ну, я думаю, не такой уж и узкий. Вот, скажем, «Кабаре» ты можешь смотреть без отвращения?

**А.Хржановский.** Его я смотрю с восхищением.

**Н. Зархи.** А ведь тоже зрительское искусство. Или коммерческое.

**А.Хржановский.** Это больше, чем коммерческое искусство.

**Н. Зархи.** Потому что работает на разных уровнях.

**А.Хржановский.** Фильмов, которые по-настоящему работают на всех уровнях, единицы. Я знаю людей, которые принципиально любят кино — всякое. Я слышал, Герберт Уэллс мог проводить в кинозале многие часы, даже если подсовывали ужасные фильмы. Когда его спрашивали: «Неужели вам это нравится? Почему?», он отвечал: «Ну как же — они же там все шевелятся!» И этого ему было достаточно.

Да, я могу регистрировать, что такой-то фильм сделан высокопрофессионально. И это будет моя высочайшая оценка. Но при этом он может быть не вполне художественным. Что касается Выборга, то большинство фильмов оказалось глубоко антихудожественными, и при этом они не были сделаны высокопрофессионально. Кроме, пожалуй, тех трех, что я отметил.

Еще одна большая ошибка и, с другой стороны, проблема, которая может и должна освещаться критикой, — это фактор спекулятивности. Скажем, фильм про сдвинутых по фазе бывших немецких и советских офицеров — «Связь времен» — явно заряжен спекулятивной идеей. Были потрачены невероятные усилия, одна из продюсеров сказала, что они все равно будут делать кино, даже если государство не станет их поддерживать. Пусть делают, на здоровье, это их частное дело, более того, и у этого кино, к сожалению, найдутся свои зрители, которые скажут: «Как это интересно, тонко, какой новый подход, глубокая мысль...» В принципе, любая кинопродукция находит своего Герберта Уэллса.

**Н. Зархи.** Что ты скажешь про фильмы «Южный календарь» и «Каденции», обсуждавшиеся критиками, которые наградили своим главным «Слоном» «Кочегара», а маленьким — «Неадекватных людей»?

**А.Хржановский.** В «Каденциях» непроработанный и слабый сценарий, совершенно никудышная разговорная часть, состоящая в значительной степени из бытового словесного мусора. А ведь это особое искусство — умение написать диалог, мы знаем, что даже среди первоклассных сценаристов не много таких, кто может это делать. Такие вещи должны подвергаться критическому разбору. Не сомневаюсь, что режиссер может сказать: «Да, вот мы так хотели, в этом была наша установка — просто показать один день из жизни женщины, обычно он так проходит». Каждый чувствует себя Джеймсом Джойсом, выливает на других свой «поток сознания» и, более того, еще думает, что совершает некое открытие.

**Н. Зархи.** Спасибо еще, что «Каденции» перемонтировали по предложению продюсера Елены Яцуры. Вывели в отдельные истории «24 часа из жизни женщины» — каждой из пятерых. Поначалу, видимо, были «срезки» — под великого Олтмена. Но они бы совсем зашифровали фильм для зрителя. Вообще-то пунктир cinéma vérité про повседневную жизнь, не дотягивающую до жизни, — замысел заманчивый. Но интересный дебютант Иван Савельев заигрался в стиль, понадеявшись на его самодостаточность, а драматургии для наполнения каждой истории ему не хватило. Что-то внятное происходит только в истории героини Полины Кутеповой. И от этого, а еще от продолжительности и социальной конкретности она выпячивается, выпирает. И слишком лобово, в контексте изысканной туманности всего действия, читается финальное противопоставление автоматизму их квазижизни творческой правде выдуманного мира — театра, где все они оказываются.

**А.Хржановский.** Тот факт, что они в финале оказались именно там, мог бы обернуться совершенно иначе, если бы были установлены другие пропорции, был бы показан их драйв на творческом поприще. Не будем обсуждать, что получилось в итоге. Я думаю о том, что могла бы в этом отношении делать критика, если была бы на это способна, — именно разбирать природу неудач. Обобщать — отчего они чаще всего случаются.

**Н. Зархи.** Еще важнее на стадии проекта иметь для этого хорошего редактора.

**А.Хржановский.** Безусловно, и на этом, кстати, в Выборге сошлись все. Редактор — очень важная профессия. Но ведь над теми телесериалами, которые показывают ежедневно по телевизору, тоже работают редакторы. И, может быть, виной сегодняшней ситуации как раз чудовищно низкое качество телевидения, то чувство вседозволенности, которым оно награждает кинематографистов.

**Н. Зархи.** С этим не поспоришь. Тот же «Южный календарь» — в нем есть верно схваченные куски реальности, взяты за основу хорошие рассказы Антона Уткина. Но видно, что на уровне сценария режиссеру и автору сценария, несомненно, способному дебютанту Денису Карро, очень нужна была помощь. Он умеет создавать атмосферу, работать с изображением, остранять социальную конкретику до вневременного абсурдистского коллажа, экзистенциального зависания, как в первом рассказе про тотальное разрушение: здания краеведческого музея, его античного наполнения, жизни его сотрудницы, судьбы директора (точен, как всегда, Алексей Девотченко). Но — все вместе не сложилось. Резкий перекос в сторону центральной — смачной бытовой новеллы, в каждом из трех рассказов — разная авторская дистанция, вообще абсолютно разные стилевые и жанровые принципы. Получился набор короткометражек. Кроме истории про посудомойку, которая мечтает о красивой жизни. Эта новелла — слегка недотянутый полный метр. Последняя же история, где бедствующая мать-одиночка привычно продает себя проводнику за право бесплатного проезда и провоза инжира, — скомканный социальный штамп.

**А.Хржановский.** Согласен. Неточный, фальшивый по элементарной правде жизни, которой в данном случае режиссер обязан был придерживаться. Другое дело, если бы он взял форму гротеска, притчи... Хотя по опыту общения со своими коллегами из жюри и собственным наблюдениям могу сказать: мы все являемся заложниками штампов. Мы знаем, что существуют книги, например, Александра Червинского «Как хорошо продать хороший сценарий», Александра Митты, Юрия Арабова. Все это достойные, полезные и интересные тексты. Но они не могут служить даже подспорьем для автора, они скорее предлагают возможность следовать по некоему пути, если автор — человек беспомощный и слепой и может продвигаться, только придерживаясь знакомой колеи. Но это исключает самое интересное, что есть в искусстве, и то, ради чего оно существует, — поиск, неожиданность, новаторство, развитие своего языка и, самое главное, с моей точки зрения, внутреннюю потребность режиссера сказать о том, что его лично волнует.



«Детям до 16...», режиссер Андрей Кавун

Вчера я еще раз с удовольствием посмотрел фильм «Похождения зубного врача» Элема Климова, которого я считаю одним из наших самых выдающихся режиссеров. Как там все продумано! От мизансцены до актерской игры, до малейших деталей. И так в каждом его фильме. И ты понимаешь, что это, помимо таланта, высокая профессиональная культура и ответственность перед зрителем. Сейчас чувство ответственности утрачено. Может, это первопричина тотального провала нашей киносистемы, ее управления.

**Н. Зархи.** И тут я возвращаюсь к своему вопросу о мейнстриме. Раньше зрительское кино делали Климов, Данелия, Рязанов, Тодоровский, Митта, Быков, Гайдай...

**А.Хржановский.** Должен сказать, что сегодня произошло еще и смещение оценок и взглядов на систему проката. Нашего зрителя кормят низкопробными поделками. Только что посмотрел «Аватар». Это зрелище для несовершеннолетних детей и для дебильных взрослых. 3D, с которым все так носятся, не имеет ни малейшего отношения к задачам искусства. Думаю, что все это из разряда фаст-фуда.



«Компенсация», режиссер Вера Сторожева

Я давным-давно сформулировал для себя следующее: главное бедствие, драма, если не трагедия, нашей страны заключается в исключении культуры как некоей основы и мерила всего, что происходит в жизни. Я убежден, как и Даниил Дондурей, который часто говорит об этом, что все катастрофы, преступления, воровство, убийства, шовинизм, пьянство, геноцид против собственного народа путем спаивания контрафактной водкой и продажи фальшивых лекарств, — все это происходит оттого, что люди не обучены элементарным вещам. Прежде всего, уважению друг к другу. В этом смысле я могу только по-

сочувствовать руководителям нашей страны, потому что они оказались в ситуации, исправить которую может лишь одно — культурная революция, хотя я отдаю себе отчет в том, что сочетание этих слов сильно скомпрометировано. С чего она должна начинаться, не знаю. Может, люди должны обучаться просто элементарным правилам поведения: не переходить улицу на красный свет, уступать место старикам или давать возможность пешеходам перейти улицу. Этот комплекс вроде бы элементарных правил в крови и сознании каждого человека любой более или менее развитой цивилизованной страны.

Еще нужна какая-то культура восприятия. Почему французскую «новую волну» затеяли киноведы и кинокритики, авторы знаменитого Cahiers du cinéma? Почему она удалась? Потому что люди решили своим языком рассказывать о том, о чем другие до них не говорили. Или говорили на языке шаблонов. А когда у нас какой-нибудь критик считает, что раз он получил профессиональное киноведческое образование, то вправе теперь выступать в качестве режиссера и утверждать, что изготовил произведение искусства, это дикая ситуация.

Сергей Бодров рассказывал мне, что врач так называемого четвертого управления посоветовал ему покупать лекарства за границей, если есть такая возможность. Сказал, что даже в Кремлевской больнице не стоит, если только в качестве эксперимента. Дошло уже до крайней степени цинизма. Создан Комитет по борьбе с коррупцией — и уже известна такса взятки для того, чтобы стать членом этого комитета. Хоть стой, хоть падай. Щедрин отдыхает. А они говорят: «Сколково»...

**Н. Зархи.** Мы растеряли все музыкальные традиции, и детям не у кого учиться, так как музыканты — люди с универсальным языком, никому не нужные на просторах Родины — уехали. Но вы-то здесь. Почему никто из вас не преподает?

**А.Хржановский.** А кто входит в состав экспертного совета по кино Министерства культуры? За небольшим исключением — темные лошадки, никому не известные в кинематографической среде люди. И они (руководители) еще смеют говорить, что этот список составляли в гильдиях, что его оговаривали, многократно «просвечивали». Мы не знаем, кто эти люди. Их никто не знает. С каким же уважением я могу относиться к государству, которое сознательно травит людей всем, чем можно, на каждом углу и провоцирует либо на взятки, либо на бегство от этого вранья и подлогов.

В свете всего этого стоит еще раз вернуться к премированным фильмам фестиваля. Я считаю очень значимым и значительным гражданское высказывание Балабанова и глубоко уверен в том, что его фильм будет замечен и не раз отмечен на фестивалях, не менее авторитетных, чем Выборгский. К тому же он находится под опекой продюсера Сергея Сельянова, представителя мейджоров, что гарантирует «Кочегару» все то, чего он достоин. Лишь поэтому мы сочли возможным отдать наше символическое предпочтение человеку начинающему, то есть как бы беззащитному. Мы понимали, что рискуем, потому что в выступлении Каримова некоторые вещи меня смутили. Особенно во время беседы на телевидении, когда на несколько провокационный вопрос о том, не вундеркинд ли он, Роман ответил, что да, он вундеркинд. На самом деле он всего лишь закончил школу раньше, экстерном сдав экзамены.

**Н. Зархи.** Мне понравилось, что он честно сказал, что вообще-то они делали «телемувик», совершенно не думали ни о фестивальном, ни о прокатном будущем.

**А.Хржановский.** Честность его, конечно, заслуживает уважения, но к эстетике, которую он сформулировал, нужно относиться с осторожностью. Он сказал: «Мы хотели сделать приятное кино». Прямо по мадам Мезальянсовой: «Сделайте нам красиво».

**Н. Зархи.** Он и будет, мне кажется, делать приятное, милое, легковесное кино.

**А.Хржановский.** Прямой путь к тому, чтобы кончить рапсодией в стиле джаз, как у Говорухина. В лучшем случае. Нет, все же я хотел бы верить в его профессиональное будущее.
**Н. Зархи.** И обрати внимание, его кино абсолютно лишено каких-либо примет, тем более проблем, социальной реальности. Хотя, разумеется, у него есть дарование чисто кинематографическое.
**А.Хржановский.** Я думаю, наш Гран-при он будет вспоминать в своих лучших снах, если он и дальше будет развиваться в этом направлении. Ему есть над чем работать. Я не имел возможности задать ему вопросы, которые иногда задавал абитуриентам, экзаменуя их при поступлении во ВГИК, например: кого они знают из немецких композиторов? Многие не могли назвать ни одного. Молчали и в ответ на просьбу назвать несколько фамилий героев «Мертвых душ». И это люди из интеллигентных семей, закончившие школу, причем не экстерном. Сформулирую свое отношение позитивно: у меня есть надежда, что этот молодой человек будет развиваться не только в плане овладения киноприемами, но и в плане общего развития, общей культуры, в некоторой его недоукомплектованности на сегодняшний день мы имели возможность убедиться. Это читается совершенно определенно. Так что, повторю еще раз, наш приз — аванс и знак надежды на его благополучное развитие именно в сфере серьезного искусства, а не только изготовления приятных фильмов.

Мне бы хотелось вернуться к «Детям до 16...», интересной работе Андрея Кавуна, отличающейся собственным кинематографическим языком, блистательно сделанной по всем позициям: я имею в виду ритм, движение внутри кадра, актерские работы (одна из актрис, Анна Старшенбаум, получила приз за лучшую женскую роль), звуковой ряд, изобразительное решение. Все это составляет предмет и искусство режиссуры. За это Кавун получил Специальный приз, и от этого режиссера я жду многого.
**Н. Зархи.** Если его не будут сворачивать к новым «Охотам на пиранью»...
**А.Хржановский.** Я видел фрагменты и «Кандагара», и «Охоты...», и могу сказать, что это профессионально. Это крепко сделанные работы. А то, что он посвятил новый фильм своей жене, не случайно: можно делать высокопрофессиональное, общедоступное, мейнстримное кино, но с неким личным посылом. И говорить на языке совершенно индивидуальном. У него все идеально сошлось.

Еще один плюс Выборгского фестиваля в том, что его организаторы смело и отважно показали во внеконкурсных программах изделия последнего времени и, в частности, лучшие фильмы «Кинотавра», среди которых «Обратное движение» Стемпковского, фильм просто первоклассный, и «Другое небо» Мамулии — абсолютно авторское художественное произведение. И поскольку они сделаны молодыми людьми, все-таки можно сказать, что главный девиз фестиваля «Российское кино: прогноз на завтра» оправдывается. Самое интересное и драгоценное, что у нас есть сегодня, — это молодое поколение режиссеров, к нашему ужасу и к позору государства бесстыдно оставленное без средств к существованию, без шансов на выживание теми господами, которые провели реформу кино. Она, безусловно, необходима. Но затеяна, оформлена и проведена она была по модели Беловежской пущи, и результат получился соответствующий. В цивилизованном обществе это само по себе бесстыдное предприятие, при том, что такие мастера, как Герман, Сокуров, Рязанов, Тодоровский, Абдрашитов, Соловьев тоже имели на этот счет свое мнение, которое они высказали, правда, задним числом. Все сходятся на том, что реформа эта шита белыми нитками и в ней четко видится лишь стремление отдать огромные средства в несколько прикормленных рук.
**Н. Зархи.** Будем надеяться, что приличных фильмов, несмотря на эту реформу, хватит хотя бы для следующего «Окна в Европу». Такой вот условно утешительный финал...

поддержка производства не может превышать 70 процентов сметы, за исключением отдельных случаев, которые не были зафиксированы в этом году.

Всех беспокоит, какое количество фильмов получит поддержку из федерального бюджета. Мы за количеством не гонимся. В 2002 году вышло распоряжение правительства, которое предписывало снимать до ста игровых фильмов с господдержкой, теперь же количественные показатели нам никто не устанавливает. Тем не менее мы не сможем выделять субсидии одному и тому же проекту несколько лет подряд. Субсидии будут выделяться один раз, но без требования исполнить контракт в течение одного года. Для того чтобы производство получало полноценную субсидию, количество фильмов будет меньше, чем мы привыкли. Я не вижу в этом трагедии, хотя есть, конечно, сомнения по поводу того, чем мы наполним фестивали, в том числе «Окно в Европу». Но я надеюсь, что господдержка — это не единственный источник финансирования. Помощь государства может идти и через фонд, поэтому продюсеры, которые не найдут ее у нас, могут присоединиться к крупным мейджорам.



**«Южный календарь», режиссер Денис Карро**

**Виктор Матизен.** Как часто будет проводиться конкурс по субсидиям? Кем и как сформировано экспертное жюри? По какой системе оно будет работать?

**Е.Чуковская.** Те деньги, которые выделены в 2010 году, будут распределены до октября, и проводить еще один конкурс в этом году просто не получится организационно — не все желающие успеют подать заявки.

Состав этого жюри определился на основе консультаций с гильдиями, Союзом кинематографистов, мы также учли некоторые пожелания со стороны министра. Понятно, что все члены жюри один и тот же проект рассматривать не будут; среди его членов могут быть лица, которые сами подали заявку, соответственно их проект не может попасть к ним на рассмотрение. На каждую экспертизу проекта будут назначаться пять членов жюри. Во избежание коррупции мы рассчитываем на некую анонимность. Кстати, я не могу гарантировать того, что в следующем году сохранится та же система, ведь мы идем методом проб и ошибок.

**«...в стиле jazz», режиссер Станислав Говорухин**

**В.Матизен.** Я официально заявляю, что по поводу состава экспертного жюри к Гильдии киноведов и кинокритиков никто не обращался.

**Александр Атанесян.** Прямого обращения к Гильдии продюсеров тоже не было, но было — к отдельным членам нашей Гильдии.

**Десислава Медкова.** Я хочу остановиться на деятельности фонда. Сейчас идет работа по трем направлениям. Первое — это всем известное финансирование производителей-лидеров. Все восемь компаний уже сдали трехлетний

план производства, и сейчас идут попроектные инвестиции в рамках нашей штатной деятельности. Кроме того, по поручению председателя правительства мы осуществляем стимулирующую выплату компаниям, которые создали фильмы, собравшие в кинотеатрах в 2008—2009 годах более одного миллиона зрителей. Их список сейчас должен утвердить попечительский совет фонда[1]. Это будет безвозмездная субсидия, которую компании могут потратить только целевым образом — создать полнометражные художественные картины.

Третье направление нашей деятельности — финансирование социально значимых проектов. Нам поступило более ста заявок от различных организаций, в том числе на историческую тематику, на актуальные современные темы. У нас двухступенчатая система отбора. Сначала все эти проекты были отправлены в экспертный совет фонда, который возглавляет Борис Николаевич Любимов. Совет на четырех заседаниях рассмотрел заявки и отобрал из них двадцать шесть. Эти проекты мы направили в попечительский совет, в который входят люди различной компетенции — сценаристы, режиссеры, например Александр Адабашьян, Эдуард Володарский, люди, обладающие продюсерской компетенцией, например Сергей Сельянов. Полный список помещен на сайте. При отборе учитывался зрительский потенциал будущего фильма, поэтому мы и включили в состав экспертного совета продюсеров. Как только будет проведено голосование в попечительском совете, мы опубликуем список и начнем финансирование. Мы прогнозируем, что фонд в итоге поддержит примерно десять-двенадцать проектов социально значимой тематики.

**Е.Чуковская.** По поручению председателя правительства и президента заявки на те социально значимые крупные проекты, на которые у нас не хватит денег, Министерство культуры отправляет в фонд. В их числе «Святитель Алексий», в финансировании которого после успешного создания фильма «Поп» планирует участвовать РПЦ; фильмы о генерале Скобелеве, о войне 1812 года. Всего мы отправили пять заявок.

При разработке правил субсидирования мы решили: чтобы не усиливать конкуренцию на этом рынке, лидеры проката, которые получают поддержку фонда, не имеют права на получение поддержки у нас. Нам казалось это справедливым. Однако не все лидеры согласились с этим, поэтому в этот приказ, возможно, будут внесены исправления. По мнению министра, все должны быть равны в возможности получить поддержку через Министерство культуры. Поэтому лидеры проката могут претендовать на получение поддержки и в фонде, и у нас.

Весь размер субсидий — 2,8 миллиарда — министерством в фонд уже перечислен.

**Д.Медкова.** Распределение такое: 2 миллиарда рублей выделено на поддержку лидеров, около 150 миллионов на поддержку компаний, создавших проекты, которые посмотрели более миллиона зрителей, и оставшаяся часть — поддержка социально значимых проектов.

---

[1] 24 сентября с.г. обнародован список тринадцати проектов, одобренных попечительским советом: «Святитель Алексий» («Православная энциклопедия»), «5 (Проект «Осетия»)» («Главкино», режиссер Джаник Файзиев), «Скобелев» (Фонд поддержки культуры и искусства «Люблю и точка»), «Тихая Застава» («Арт Медиа Групп Юкон»), «Гагарин. Первый в космосе» («Кремлин Филмз», режиссер Алексей Учитель), «Василиса Кожина» (RWS, российско-французская копродукция, режиссер Дмитрий Месхиев), «Парень из нашего города» («Кинобюро»), «Охота на крокодилов» («Еврофильм»), «Калачи» (Продюсерская компания Александра Литвинова), «Сорок семь (Цой)» (ТПО «РОК»), «Сибирь. Монамур» («Тундра фильм»), «Дикое счастье» («Второе Продюсерское управление Свердловской киностудии»), «Сокровища озера Кабан» («Анно Домини»). В попечительский совет Фонда поддержки кино входят вице-премьер Александр Жуков, министр культуры Александр Авдеев, замминистра экономического развития Станислав Воскресенский, замминистра финансов Татьяна Нестеренко, глава АФК «Система» Владимир Евтушенков, глава думского комитета по культуре Геннадий Ивлиев, глава Департамента культуры Денис Молчанов, первый зам. руководителя администрации президента Владислав Сурков, ректор ВГИКа Владимир Малышев, глава СК РФ Никита Михалков и директор фонда Сергей Толстиков. — *Прим. редакции.*

**Сергей Меринов.** Вопрос к представителю фонда. Вы сказали, что к вам поступило более ста заявок. Кто вам эти заявки подавал? Тут было сказано: маленькие студии могут прилепиться к большим мейджорам и подать заявки. Наша студия «Пилот» может подать заявку в ваш фонд?

**Д.Медкова.** Фонд не может поддерживать анимационное кино. Мы можем поддерживать только полнометражные художественные фильмы. Так написано в уставе. Заявки на проекты социально значимой тематики поступали преимущественно от различных органов власти с предложением поддержать те или иные проекты, но в том числе и независимые продюсерские компании.

**С.Меринов.** Значит, надо поменять устав, потому что эта ситуация убивает анимацию в стране.

**Е.Чуковская.** Я уточню. Тут дело не в уставе. Фонд может поддерживать все что угодно. Правила распределения субсидий в 2010 году предписывают поддержку именно игровых проектов. Мы бы предпочли, чтобы все субсидии распределял фонд. В следующем году все может измениться. Тогда и нам, и фонду нужно будет сделать так, чтобы и ваша компания смогла участвовать. Вот конкретный пример — ситуация с полнометражным проектом «Кин-дза-дза», который мы никак общими усилиями завершить не можем. Фонд очень хотел бы поддержать проект Георгия Данелия, но, к сожалению, не может потратить на него эти деньги. Если у фонда появятся другие деньги, не субсидии, тогда другое дело, но пока других средств у фонда нет.

**Д.Медкова.** Не можем мы поддержать и кинокомпанию «СТВ», которая делает мультфильмы про богатырей. Очень бы хотелось, но не можем.

**А.Медведев.** Я хотел бы вернуться к проблеме прозрачности. Не совсем согласен с тем, что открытая система обсуждения, которая существовала некогда в Госкино, питает коррупцию. Анонимность еще никого от нее не спасала. Не следует ли и фонду, и министерству уточнить правила в сторону «опрозрачивания» системы обсуждений?

**А.Атанесян.** Гильдия продюсеров настроена в этом плане точно так же. Мы бы хотели избавиться от анонимности экспертов, это поможет контролировать систему лоббирования, которого все равно не избежать. Но зато будет понятно, кто, как и где может совершить ошибку или ее не совершить. Может быть, имеет смысл по результатам заседания экспертного совета публиковать отобранные сценарии, договориться с каким-то издателем, чтобы все могли составить свое мнение о работе экспертов. Хотя, к сожалению, в любом случае будет много обиженных, но тем не менее гласность и открытость в этой ситуации — единственное оружие против коррупции.

**Д.Медкова.** Мне кажется, для создания ситуации открытости должно быть больше членов экспертного совета, не пять человек. Приведу пример телефонного разговора с человеком, подавшим заявку. Он спрашивает: «Хотите встретиться в ресторане?» — «Нет, спасибо». — «Как еще можно повлиять на принятие решения?» — «Я не принимаю решение, решение принимают двенадцать членов экспертного совета, которых утверждают члены попечительского совета». Минутная пауза: «Спасибо большое», — и вешают трубку. Так что экспертный совет должен быть большим, чтобы одно личное мнение или лобби трех-четырех человек не могло повлиять на принятие решения.

**А.Медведев.** Количество не всегда определяет точность решения. Важно знать, кто конкретно принял решение. В скрижалях Счетной палаты мое имя запечатлено несколько раз, когда я принимал решение самостоятельно. Например, я принял решение на выделение денег Сергею Бондарчуку на съемки фильма «Вишневый сад». Так Счетная палата и записала: «Медведев, в нарушение правил, без экспертного совета выделил деньги...»

**В.Матизен.** Я не буду предрекать результаты деятельности фонда. Просто хочу сказать, в какой моральной атмосфере все эта реформа осуществлялась. Она,

с моей точки зрения, была просто чудовищной. Продюсеры между собой рассорились именно из-за отсутствия прозрачности и гласности. На самом деле все знают, кто и каким образом пробил эту систему. Она была создана благодаря фаворитизму. Такая система была при Екатерине, при Николае II, сохраняется она и сейчас. Эта система вызывает общественное недоверие. Единственный способ нормализовать ситуацию — через абсолютную прозрачность и демократичность.

**А.Атанесян.** Не важно, откуда мы получаем деньги, — из фонда или из министерства. Не важно, из какого кармана государство выделяет деньги на поддержку фильма. Нам крайне важно, чтобы критерием выделения денег был проект, а не компания. Но это глупо обсуждать, поскольку решения уже приняты. Попечительский совет создан полгода назад. Фонд реально создан в 1995 году. Мы с Арменом Николаевичем, еще в бытность его министром, как-то обсуждали эту ситуацию. Ничего в этом нового нет. Сегодня эта модель начинает работать. Да, она создавалась впопыхах, но поменять ее может только правительство, что оно делать не собирается.

**Валерий Пендраковский.** Сколько стоит содержание аппарата фонда? Из каких денег он финансируется?

**Д.Медкова.** Нас двадцать семь человек, включая бухгалтерию и секретариат. Это внебюджетное финансирование.

**А.Медведев.** Какое-то дальнейшее движение реформаторское, организационное предвидится?

**Е.Чуковская.** Это во многом зависит не от воли фонда и не от нашей воли. Что будет в 2011 году, я сейчас сказать не могу и не берусь даже прогнозировать. Для меня как юриста очевидно, что ситуация должна быть предельно прозрачна, принципы отбора должны быть максимально объективными. Чтобы эти деньги не распределялись по воле человека, сидящего в том или ином кресле. Ну давайте попробуем, посмотрим, что получится. Давайте реформироваться дискретно, а не перманентно.

**А.Медведев.** А фонд готов на себя взять полную ответственность за развитие кино?

**Д.Медкова.** Если на нас возложат эту ответственность, то мы сделаем все, что от нас зависит. Максимально приложим силы, чтобы все было сделано вовремя, аккуратно.

**А.Атанесян.** С точки зрения здравого смысла, господдержка коммерческого кинематографа — это абсурд, потому что если он коммерческий, то должен сам себя окупать. И продюсеры, которые берут на себя ответственность за свое коммерческое кино, должны отвечать финансово перед банками за кредиты, перед инвесторами за инвестиции. Фондовые деньги и господдержка должны распределяться исключительно в тех сферах кино, которые составляют феномен культуры, когда речь идет об анимации малых форм, об экспериментальном кино, о документальном, которое, к сожалению, игнорируется телевидением, а оно является мощнейшим рынком документального кино в мире.

Я не понимаю выделения детской тематики. Американский фильм «Один дома» — это «детская тематика» или коммерческое кино? Это какая-то выдуманная система. Или вот «программа поддержки молодежи»... Зачем делить людей на молодых и старых? Есть социальные программы, и есть программы, которые помогают людям зарабатывать деньги. Я думаю, в ближайшие три-четыре года станет понятно, когда индустрия кинорынка заработает. Должна появиться три с половиной тысячи экранов в стране, мы обязаны наконец разобраться с пиратами и в Интернете, и в системе DVD, и электронный билет должен заработать. Тогда кинотеатры перестанут брать 50 процентов стоимости билетов себе. Потому что главным привлекательным моментом в кинотеатрах, естественно, является фильм. Чем больше коммерческий потенциал фильма, тем меньший процент берут себе американские кинотеатры.

А фильмы, коммерческий потенциал которых слабее, прокатываются с большей долей кинотеатров. В США действует правило: «Мы рискуем, поэтому процент отчислений больше». И это нормально. Но для этого должен работать рынок, а не социалистические, волюнтаристские решения.

Сейчас мы находимся на переходной стадии. Сегодня бессмысленно говорить о том, как создан фонд. Он создан. Этот этап мы должны пройти, пережить. Продюсеры, не вошедшие в состав восьмерки, но чувствующие ответственность за финансы, которые им дали, завтра станут лидерами. Потому что иждивенческая психология, возникающая при невозвратных деньгах, рано или поздно расслабляет. Поэтому я, например, очень рад, что мы не входим в восьмерку лидеров. «Умрут» те продюсеры, которые не смогут выжить, выживет тот, кто сможет бороться с точки зрения естественного отбора. Выживут те, кто научится выживать. Что тут плакаться?

**А.Медведев.** Не плакаться, а прояснить некоторые вещи... Создание фонда осуществило мечту V съезда кинематографистов, когда лозунг (я даже помню его автора, это Андрей Герасимов, до недавнего времени — директор ВКСР): «Пусть не заказывает музыку тот, кто дает деньги». Как и когда выяснится: ошибка ли это — выдача денег той или иной компании?

«Неадекватные люди», режиссер Роман Каримов

**Д.Медкова.** На первом этапе — это два года. Поиск критериев эффективности сейчас продолжается, фонд открыт для предложений по разработке этой системы. Мы открыты и ждем предложений. Поддержка восьмерки лидеров — не навсегда. Она будет меняться в зависимости от того, смогут ли они создавать кино, интересное зрителям, или нет. Во главе угла у нас всегда стоит зритель. Замены в этой восьмерке произойдут, но они будут основываться на том, дойдут ли кинофильмы до зрителей, смогут ли они поддержать статус компании-лидера.

**Сергей Сельянов.** Форма этой системы явилась неожиданной и, соответственно, вызвала нарекания, критику. На самом деле изменилось не очень многое. Если говорить о деньгах, благодаря реформе было даже увеличено финансирование. 1,4 миллиарда рублей осталось в Министерстве культуры, 500 миллионов в фонде предназначены не для восьмерки, то есть в сумме — 1,9, а если прибавить к этому то, что восьмерка имеет моральное право претендовать на пару проектов в год, получается близко к тем деньгам, которые Министерство культуры распределяло до реформы — 2,5—2,6 миллиарда. Приняв это решение, правительство одновременно выделило дополнительные деньги и довело сумму до 3—4 миллиардов. Под эту конкретную реформу. Соответственно, те же деньги распределяются между участниками рынка, на тех же





«Которого не было», режиссер Рамиль Салахутдинов

основаниях. По-моему, реформа спровоцирована абсолютно безобразным порядком распределения денег — неэффективным, безадресным. И коррупционно, и непредсказуемо. Наиболее сильно он сказывался на тех компаниях, которые системно производили какое-то количество проектов.

Самое сложное в нашем деле — развитие и девелопмент. Скажу о своей практике. 85 процентов у меня уходит на девелопмент проекта, а не на производство. Самое простое — это кинопроизводство. Когда развиваешь пятнадцать проектов, а потом приходишь в Министерство культуры и тебе дают деньги на один, два, три фильма или дают не на тот, который был первым в твоем рейтинге, это какая-то глупость... Сейчас система такая, что все компании должны быть мощностью один фильм в два года. В этом ничего плохого нет. Все по-разному строят свой бизнес, свою деятельность. Кому-то интересно сделать больше, кому-то меньше, кто-то снимет один фильм за всю жизнь, но он останется на века. Кино во многом искусство статистическое.

Новый вариант распределения денег, бесспорно, более эффективен. С одной стороны, он не закрывает дорогу остальным участникам рынка, они остаются в тех же условиях, что и были. С другой стороны, может быть, из этого что-то выйдет. Чудес, конечно, ждать не следует. Главная проблема — отсутствие проектов, сценаристов, режиссеров... И фонд, и Гильдия продюсеров этим активно занимаются.

**А.Медведев.** А что и как делать, чтобы в малых городах появились кинотеатры? Кто этим конкретно занимается?

**С.Сельянов.** Сейчас мы, Гильдия кинопродюсеров и Министерство экономического развития, выработали список поручений, среди которых — пункт о том, чтобы Внешэкономбанк включил в список приоритетных направлений киноиндустрию. Без этого он не может кредитовать строительство кинотеатров под соответственный процент. Какое-то количество городов имеет коммерческий потенциал. Алексей Пиманов решил вопрос о создании кинотеатров при КОКах — культурно-оздоровительных комплексах. Как это будет работать, увидим. Это довольно большая программа. Государство готово быть партнером в этих историях, связанных с малыми городами, с социальной функцией. Вопрос — как? Это рутинная работа в диалоге с Минфином, правительством... Здесь можно ждать каких-то сдвигов... Лет через пять.

**Андрей Хржановский.** Все-таки существует некий «контрольный срок»? Вы говорили, что он два года. Не чувствуете ли вы необходимым обозначить конкретный срок, когда кинематографическая (и не только) общественность сможет дать оценку этой реформе? Понятно, что она осуществлялась группой апологетов Никиты Сергеевича, и бывший президент, нынешний премьер-министр, со свойственной ему образностью (и не раз я это слышал) определил это так: «Мне Михалков всю плешь проел». И теперь, когда я вижу по телевидению премьера, я пытаюсь определить это место, которое досталось Никите Сергеевичу. Но при всем моем искреннем уважении к таким кинематографистам, как Михалков, Сельянов, Федор Бондарчук, за бортом вашей прекрасной деятельности остались, может быть, лучшие умы и лучшие творцы, такие как Герман и Сокуров, Ибрагимбеков и Норштейн. Им априори заказан вход в любую из ваших институций. Настанет ли такой момент, когда мы все сможем дать объективную оценку тому, что сейчас происходит, и, может быть, все происходящее окажется столь эффективно, что мы скажем: «Да, лучше этого ничего невозможно было придумать», или будет некая другая оценка? Главное, чтобы она была объективной и без отсечения мнений людей, которые сегодня оказались отторгнутыми от вашей деятельности.

**Д.Медкова.** Нам была передана лишь часть финансирования. И из той части финансирования не все деньги были потрачены на восемь компаний-лидеров. В столь жесткой форме говорить «отрезаны», мне кажется, нельзя. Возможности на получение госфинансирования кинематографии помимо

восьмерки лидеров, естественно, еще остались. По поводу оценки эффективности. Через два года мы сможем подвести первые итоги. Для того чтобы окончательно оценить систему, это мое мнение, должно пройти хотя бы пять лет. Вопрос об оценке эффективности остается открытым, любые ваши предложения вы можете присылать в фонд. Механизм еще не утвержден. Мы открыты к обсуждению механизма.

**Олег Березин.** Мысль о том, что увеличение количества экранов спасет российскую киноиндустрию, в корне неправильна. Потому что, если апеллировать к американской статистике, то на сегодняшний день доход продюсера составляет 15 процентов от кинопроката. Все остальное — DVD, Интернет, телевидение и так далее. Апеллировать к опыту советских времен, когда кинотеатр был единственным источником просмотра фильма, нельзя. Сегодня меняется структура потребления. Уходит лирическое кино, уходит домашнее кино. Остается большой аттракцион. Попкорн-гигант 3D, который начинает доминировать. За тридцать лет система сбыта кино изменилась. Кинотеатр перестал быть основным местом дохода продюсера. Это надо учитывать. Надо подключать другие каналы. В конце 80-х Госкино упразднило управление, которое занималось кинофикацией. Надо подумать, не податься ли кинотеатрам в Министерство массовых коммуникаций, потому что сегодня никаких действий по отношению к кинотеатрам, кроме как учреждение бестолкового электронного билета, не предпринимается.



**«Связь времен», режиссер Алексей Колмогоров**

**Геворг Нерсисян.** Мы говорим о том, как взять деньги у государства, из какого кармана кому и как раздавать. Проблема нашего кино совершенно в другом. У нас нет индустрии, которая может благодаря самой себе развиваться, создавать прибыль, оплачивать налоги и действовать дальше. То, что произошло, — это даже не реформа. Просто один государственный орган раздавал деньги не так успешно, и сейчас начнет раздавать другой орган. Что из этого выйдет? Хорошо, что среди этих восьми компаний оказались те, которые реально работают на рынке. Но вопрос в том, каким образом индустрия будет жить. Каким образом можно просто снимать кино и на этом заработать деньги? Нужно понять, что кино — это бизнес, но есть другое кино, которое — идеология. Идеология финансируется из определенного кармана, в соответствии с заказом: «Вот мне нужен Суворов. На тебе деньги, делай кино про Суворова». Государство имеет право принимать решения, если оно что-то финансирует. Если власть от имени государства будет действовать честно и правильно, то все эти фильмы будут работать и принесут какую-то пользу.

Что касается индустрии, это совершенно другое дело. Финансировать блокбастер — это абсурд. Блокбастеры не снимаются, ими становятся. Государство должно поддерживать кино как культуру. А то, что связано с большими сборами, — это дело бизнеса. Чтобы он развивался, нужно создавать законы, которые дадут бизнесу возможность создавать новые кинотеатры. Я с Березиным не согласен, ведь вне зависимости от того, сколько кинотеатры возвращают продюсеру, все равно именно они — та площадка, которая приносит прибыль. Интернет, пираты, другие носители тоже ее дают. Но все равно кинотеатр был лидером, им и останется. Кинотеатр — это место, где индустрия и потребитель встречаются. Пока что у нас нет бизнеса, потому что

у нас нет прибыли. Он существует только тогда, когда она есть. Нет прибыли — нет рынка. Задача государства — создавать механизмы, чтобы был создан рынок, тогда все вопросы будут решены.

**А.Атанесян.** Социализм надо строить, а капитализму не надо мешать. Когда государство начинает вмешиваться, влиять на умы, оно продолжает строить социализм... Оставьте нас в покое. Кинотеатры будут строиться, кино будет сниматься. Как только внедряется социалистическая методика распределения, анализа, контроля, тут же начинается скандал: «Дайте мне! Дайте мне!» Не давайте никому, кроме художников. Что происходит сегодня со студией «Пилот», двадцать лет создававшей шедевры?! Ужас какой-то! Плакать хочется!

**С.Сельянов.** Насколько я знаю, сейчас в процедурном обиходе фильмы, на которые выделено пятьсот миллионов, называются «общественно значимыми». Если это актуально, почему бы не дать? А если это просто образовательный фильм, то, наверное, сегодня у кино не эти задачи. Если тема актуальная — например, «наука побеждать», — почему бы современникам не показать, как это было в иные времена? Фильм «Остров» оказался очень актуальным, хотя он тоже из прошлого. Любое талантливое произведение является социально значимым, национальным достоянием. Любое бездарное на самую замечательную тему является разрушительным. Найти талантливое — самая сложная проблема. Она не меняется от того, есть деньги или нет. Она позволяет работать системно, когда есть предсказуемость, связанная с той страховочной частью, которой государство помогает этой нашей «недоиндустрии». Оно добавляет денег как по закону, так и по существу.

У нас бизнес-модель такова, что если ты затратил на фильм чуть больше двух миллионов (без учета поддержки) и в кинотеатрах выступил не очень уверенно, фильм будет убыточным. Вот это и есть проблема. Индустрия в Америке существует благодаря тому, что два состоявшихся блокбастера покрывают восемь убыточных, у нас два блокбастера не закроют восемь. Потому что дельта, прибыль, все равно будет относительно скромной. На пальцах одной руки можно посчитать российские проекты, прибыль которых превышала два миллиона долларов. Мы всегда в минусе. Самая редкая птица — просто хороший фильм. Нужно делать какие-то пробивающие фильмы. А это очень трудно. Мы как-то подсчитали, что у нас в стране всего четырнадцать режиссеров, с которыми можно делать зрительское кино.

Когда меня спрашивают о дебютах, я проблемы не вижу. Россия по дебютам — чемпион. Я посчитал, а сколько же у меня было дебютов. Насчитал двадцать из пятидесяти фильмов, которые я спродюсировал. Почему мы это делаем? Дебют — особое волнующее приключение, важная штука, я это очень люблю.

Я тут как-то решил наладить с Германией системные отношения. Мы будем вкладывать в немецкие фильмы на совместное производство. Немецкая кинематография — не самая, мягко говоря, лучшая в мире. Но я почитал некоторые сценарии и фактически заплакал, это блестящие в ремесленном смысле произведения, там все идеально с точки зрения ремесла. Талант есть талант, а тут прекрасное ремесло. Откуда у них это? Почему мы не можем? Их сценарии можно снимать с закрытыми глазами. У нас даже у лучших сценаристов этого нет. На слабом фундаменте мы стоим. Плохой проект работать не будет даже с помощью маркетологов. Невозможно работать в условиях дефицита. Запах успеха... Если его нет, то люди не работают, как-то формально все делают. Путь к хорошему — довольно длинный путь.

Корень проблемы лежит в кинообразовании. Глаза у режиссеров почему-то не блестят. Это наша общая психофизическая проблема. Конечно, чудес не будет. Но эта реформа — среднее ядро, которое позволит направить некоторые ресурсы во всю инфраструктуру.

**В.Матизен.** Центральное понятие социально значимого фильма, которым оперирует фонд, — это лицемерие. Историю невозможно изучать по кино. Это абсурд. На самом деле властвующие люди хотят заказывать определенный тип идеологического продукта, чтобы промывать мозги. Вот что самое опасное в этой затее.

**А.Медведев.** Можно долго говорить, каким продюсером было государство, но оно было продюсером, устанавливающим правила игры. Вот, отбирая программу Выборгского кинофестиваля, я посмотрел один фильм, где стоит титр: «Создан при финансовой поддержке...» Время демонстрации 2 часа 40 минут. В каком воспаленном мозгу возникло представление, что этот фильм может увидеть свет в кинотеатре? Оказалось, что за ним стоит сугубо телевизионная компания, фильм тоже телевизионный, и увидим мы его на телеэкране разрезанным на серии. Так при чем здесь Министерство культуры?

В программе Выборга вы видите социально значимые картины? Да, но они созданы не на радость официальной власти. Основную тему фильмов можно выразить одной строчкой Мандельштама: «Мы живем, под собою не чуя страны». Все герои сами по себе, государство где-то само по себе. Оно появляется только вначале, чтобы прогнать героя...

Вы сказали, что открыты к разговору. Мы все тоже готовы к разговору. Привлекайте. Не то чтобы мы метили на какие-то должности, в советы и так далее, просто привлекайте к разговору. Вам это поле поручено, но эту функцию невозможно будет выполнить, если не чувствовать, как и чем живет сообщество, страна. Я верю в наш кинематограф, верю, что мы не станем страной, где есть киноиндустрия, но нет кинопроизводства. Пусть хуже не будет, но для того чтобы было лучше, надо думать, размышлять. И, надеюсь, наш сегодняшний, может быть, несколько сумбурный разговор, втуне не пропадет.



«Кочегар»,
режиссер
Алексей
Балабанов

ГЕОРГИЙ МХЕИДЗЕ

# В топку!

Камерная история о мести и ревности, разыгранная с минимумом персонажей и антуража, оказалась едва ли не лучшей из картин Балабанова.

В заснеженном северном городишке, без особой уже охоты цепляющемся за жизнь, проживает в подвальной кочегарке Герой Советского Союза Иван Матвеевич Скрябин — контуженный в Афгане майор-якут с октябрятской звездочкой на банной фетровой шапке (его играет якутский актер Михаил Скрябин, который участвовал в обоих неснятых балабановских фильмах — «Реке» и «Американце»). Дел у майора к старости осталось немного: подкидывать уголек в гудящую топку, делиться копеечной зарплатой со взрослой уже дочкой-красавицей, а нехитрой житейской мудростью — с забегающими порой в кочегарку вертлявыми подружками-школьницами да перепечатывать по памяти одним пальцем на ветхой пишущей машинке якутские легенды вековой давности из когда-то читанной книги этнографа Вольдемара Сирошевского — про то, как русский ссыльный Костя Хайлак надругался над давшим ему приют якутом Хабджием и его женой Керемес.

Вокруг, однако, теплится и иная жизнь: Сержант (Александр Мосин), бывший сослуживец-снайпер, в мирной жизни не изменивший своему ремеслу, то и дело завозит Майору закатанные в ветошную тряпку све-






**«Кочегар»**
*Автор сценария, режиссер* **Алексей Балабанов**
*Оператор* **Александр Симонов**
*Художник* **Настя Каримуллина**
*Композитор* **Валерий Дидюля**
*Звукорежиссер* **Максим Беловолов**
*В ролях:* **Михаил Скрябин, Юрий Матвеев, Александр Мосин, Аида Тумутова, Анна Коротаева, Вячеслав Тельнов**
Кинокомпания «СТВ»
**Россия**
**2010**

жие трупы каких-то неизвестных нехороших людей, чтобы пламя топки превратило их никчемную жизнь в золу. Сержанту в его суровой мужской работе ассистирует молчаливый здоровяк Бизон (Юрий Матвеев), в свободное время по очереди «живущий» с дочерьми Майора и Сержанта (Аида Тумутова и Анна Каратаева), которые вдобавок бок о бок работают за прилавком магазина мехов. Но шило в мешке не утаишь, и когда одна из девушек узнает о существовании соперницы по постели, в игру стремительно вступят главные двигатели любого стоящего сюжета — ревность и месть.

«Кочегар», уже вошедший, по мнению ряда критиков, в тройку лучших, самых мощных и запоминающихся работ Балабанова (наряду с первым «Братом» и фильмом «Про уродов и людей»), поражает в первую очередь совершенством формы высказывания. Он исполнен единым росчерком, на одном дыхании, с изумительной четкостью ритма и выверенным будто бы на аптекарских весах нарастанием напряжения, но добивается этого впечатляющего эффекта режиссер при помощи минимума усилий и изобразительных средств. Непостижимым образом Балабанову удается балансировать на головокружительном стыке между величественной античной трагедией и задыхающимся от немоты театром позднего Беккета — иными словами, между героикой и ничтожеством.

В своем тринадцатом по счету фильме пятидесятилетний режиссер сводит человеческую экзистенцию к предельно лаконичному набору фундаментальных констант: поддерживать огонь; любить своих близких; не оставлять неправедное зло без отмщения. Так же, как Тарантино и Пак Чхан Ук, он снял фильм о мести; так же, как фон Триер в «Догвиле», он обошелся минимумом антуража и декораций. «Кочегар» — история настолько простая, что ее можно поставить своими силами в хрущобе-«однушке» или в купе поезда в компании случайных попутчиков; отец (по словам продюсера Сергея Сельянова, Михаил Скрябин у себя в якутском театре прославился ролью короля Лира), дочь, другой отец и другая дочь, любовник обеих девушек — вот, по сути, и все. Композиционный скелет действия обнажен тут до предела, до неприличия, словно бы в древнем мифе; в течение полутора часов на экране не происходит ровным счетом ничего, кроме самого главного. Умение заставить зрителя с восторгом и трепетом внимать этой рафинированной, дистиллированной драматургии, сознательно лишенной всякой наносной шелухи, кажется, и называется гениальностью.

Мир «Кочегара» — это, конечно, как и во всех поздних балабановских фильмах, существование, а не жизнь. Мысли Майора (жена которого эмигрировала некогда не просто в Америку, но в другой мертвый город — Детройт) заняты далеким призрачным прошлым из-за того, что семиотически выхолощенное, в идейном смысле нищее настоящее не дает никакой почвы не только для размышлений, но даже для наблюдений. В балабановской России, хлестко лупящей по глазам мокрым снегом с первого кадра, в этом влачащем никчемное существование городке — все мы, кажется, узнаем его, хотя вряд ли кто-то вспомнит его название, — граждане давно уже поняли, что если от чего-то в жизни есть толк, то уж никак не от больших чувств. Тут будто бы все — якуты: отчужденные от собственных эмоций, обходящиеся минимумом жестов и слов, механически и неотвратимо, словно двенадцатый трамвай мимо покосившихся фасадов старых домишек, движущиеся по траекториям, предписанным их довольно-таки немилосердной планидой.

Отдельного восхищения заслуживает саундтрек «Кочегара» — ничего подобного, кажется, в кино (как минимум российском) пока что не было. Главная мелодическая тема, которую написал основной автор музыки к фильму белорусский гитарист Валерий Дидюля, кажется элегантной метафорой той музыкальной жвачки, которая незаметно, но тотально окружает и пронизывает нашу жизнь, начиная от самых публичных моментов и заканчивая интимными: именно такой вот простоватый полупоп, полулаунж, под который и подрыгаться можно, и погрустить, как правило, играет в произвольно взятой

маршрутке или коммерческом ларьке. Удивительно, однако, другое: как именно эта тема звучит в картине. А звучит она практически непрерывно: сладковатый гитарный перебор в сопровождении «прямой бочки» лупит по ушам во время и немых сцен, и проездов, и диалогов — так, что начинаешь замечать не те моменты, когда музыка заиграла, а те (всякий раз выверенные режиссером с фантастической точностью), когда она вдруг прекратилась.

Первое время от этого нетривиального приема возникает ощущение производственного брака — будто бы на монтаже забыли выключить вовремя



«Кочегар»

звуковую дорожку. Однако в скором времени настойчивость Балабанова и Дидюли приносит свои плоды. Не желая быть обвиненным в спойлинге, не могу не отметить также, что поклонников режиссера, которых потрясло контрастное использование песни ВИА «Ариэль» «В краю магнолий» в мрачной кульминации «Груза 200», ожидает новый сюрприз: то, в какой момент «Кочегара» включается вдруг нервический хит «Агаты Кристи» «Истерика», не поддается никакому рациональному описанию, но производит эффект на порядок более мощный.

Пожалуй, главное отличие позднего Балабанова от других немногочисленных российских режиссеров, о которых, в принципе, стоит говорить всерьез, — это способность снимать так, как будто он заговорил на языке целлулоидной пленки первым и никакого кинематографа до него вообще не существовало. Его удивительная уверенность в себе и собственном понимании мира оправдывает ходы и детали, которые у другого автора выглядели бы абсурдными или пошлыми. В «Кочегаре» все, от выбора героя до закадровой музыки, может с определенного традиционного ракурса показаться неправильным, невозможным, нежизнеспособным, однако эти приемы работают со сногсшибательной силой. В Голливуде так снимать давно уже нельзя: слишком велик груз культурного наследия, нерушимого векового киноканона, довлеющего над всяким рискнувшим. У нас, как блистательно демонстрирует «Кочегар», пока еще можно. Жаль только, что ни у кого, кроме Алексея Балабанова, не хватает на это ни таланта, ни духа.

ЕЛЕНА ПАИСОВА

# Ватные люди

Устали от нормальности. От обычности, рутины, от телевизоров и магазинов, от работы и отдыха, от мыслей и безмыслия, от людей, говорящих одно и то же, от себя, вынужденных отвечать не то, что хочется, а то, чего требуют обстоятельства, от отсутствия свободы и непонимания, что это такое, от нежелания понимать и думать, от правил и рамок, от штампов и кавычек. Короче, устали от адекватности и от ее видимости. Вообще, забавно наблюдать, как в современном мире, воспевающем индивидуальность, непохожесть и уникальность каждого, все в итоге неизбежно сливается в однородную массу, где голоса уникумов и «лишних людей» превращаются в не очень приятный для слуха, но тем не менее привычный и вполне нормальный гул, сопровождающий каждое наше движение.






**«Неадекватные люди»**
*Автор сценария, режиссер* **Роман Каримов**
*Оператор* **Илья Овсенев**
*Художник* **Олеся Петраш**
*Композитор* **Роман Каримов**
*В ролях:* **Илья Любимов, Ингрид Олеринская, Евгений Цыганов, Юлия Такшина, Артем Душкин, Полина Иосилевич, Анастасия Федоркова, Марина Зайцева, Влад Топалов**
Компания «Синема Прайм»
**Россия**
**2010**

Фильм «Неадекватные люди» режиссера Романа Каримова своим названием невольно ласкает усталые уши зрителей, как бы обещая им временную передышку между просмотром ужасно смешных комедий и нудно тоскливых и заумных авторских картин. Ясно, что это какой-то необычный фильм, что-то не очень массовое, но и не слишком артовое, потому что мелодрама, даже вроде как молодежная и с элементами комедии.

И правда, начало вполне себе комическое: человек с туристским рюкзаком приходит к психологу Козлову (Евгений Цыганов), тот дает ему свою книгу «Жизнь с чистого листа», пачку визиток и ключи от квартиры. Такая вот терапия, от которой, по словам Козлова, «никто еще не умер». И главный герой, тридцатилетний Виталик (Илья Любимов), приехавший из Серпухова в славную Москву, начинает новую жизнь. Все как надо — диван, телек, макароны из сковороды, новая работа, правда, в женском журна-

ле. Актер Любимов (голосом, интонациями и мимикой сильно напоминающий здесь Ивана Урганта) с искренней бесстрастностью и хладнокровием изображает человека, у которого уже полжизни за плечами (и в прошлом — страшная трагедия), уравновешенного, спокойного, «нормального». Ему верят. Затем, по законам жанра, Виталик встречает (ясное дело, в лифте) девушку Кристину (Ингрид Олеринская), свою новую соседку — неуравновешенную школьницу-бунтарку, которая шумит по ночам, курит и ругается с матерью.

Несмотря на очевидную сказочную конструкцию сюжета, выстроен он легко, почти без надуманных поворотов и дурацких «неожиданностей», прямо как в среднестатистических американских мелодрамах. Он и Она сначала недолюбливают друг друга, потом возникает взаимный интерес, далее — осторожное сближение, перерастающее в привязанность и доверие, в свою очередь, перерастающие во влюбленность (или в любовь). Может, кто-то скажет, что это упрощенное восприятие, замыленный взгляд усталого зрителя, не способного видеть в нашей жизни зарождение настоящего чуда. Возможно. С другой стороны, чудо — вещь относительная. Может, важнее для начала научиться видеть более прозаические вещи, чтобы уметь отличать мотивации вылепленных киноперсонажей от сложных и противоречивых внутренних импульсов живых людей? Но живые в этой картине больше напоминают сериальных марионеток. В этом смысле «Неадекватные люди» оказываются вполне адекватной «кинопродукцией». На первый взгляд ладно склеенный сюжет, различные неоднозначные ситуации и конфликты, пунктиром намечающие характеры персонажей, логика (или ее отсутствие) действий, в целом понятная современному среднестатистическому «уникальному» человеку.

К слову — о живых людях. По ходу развития сюжета практически у всех персонажей обнаруживается некое второе дно. В серии флэшбэков мы видим прошлую жизнь Виталика: гнев, истерики, пьянки, битье бутылок, ссоры с девушкой, ее трагическая гибель в автокатастрофе, депрессия. Несмотря на сеансы психотерапии, он не в силах справиться с утратой любимого человека. Живет как собственная тень, автоматически защищаясь от сильных эмоций обоих полюсов. На появление в его жизни Кристины он реагирует так же, как и на все остальное, — бесстрастно, холодно, «адекватно». В свою очередь неадекватность Кристины — двоечницы, всеми признанной беспринципной нахалки и вроде как циничной нигилистки — оборачивается защитной маской, за которой скрывается хрупкая ранимая натура, жаждущая ласки, любви и нежности. На сеансах у холеного доктора Козлова (который оказывается связующим звеном практически между всеми главными героями, остро нуждающимися в психологической помощи) Кристина рассуждает о возможности счастья, за которое не придется платить, на что получает ответ: «Может, счастье, как Вселенная, расширяется? Главное — сохранять оптимизм и ждать, что в свое время все придет». Доктор, автоматически выдающий стандартные философские сентенции, на деле оказывается садомазохистом, с наслаждением принимающим удары плети от начальницы Виталика, которая вне работы (где она сущий деспот) превращается в маньячку-нимфоманку.

В свою очередь, перевоплощаются и второстепенные персонажи: лучшая подруга Кристины оказывается порочной предательницей, ее назойливый мажор-ухажер — главным спасителем и, в общем-то, благородным молодым человеком, мать, хоть и беспрестанно ругается с дочерью, в глубине души желает ей только добра (что, конечно, для матери вполне нормально, и потому она в фильме — единственный по-своему цельный, хоть и тоже «нарисованный» персонаж). Эта всеобщая двойственность, однако, не раскрывает истинную суть героев, не способствует их развитию или деградации, а просто тычет зрителя носом в факты: люди не те, кем кажутся, и у каждого — свой «скелет в шкафу».

Подобные образы с как бы двойным дном населяют большинство американских сериалов и мелодрам средней руки, и, возможно, режиссер именно оттуда черпал зарисовки «из жизни простого человека»: сценки «в кабинете директора», «утро у ксерокса», «на сеансе психотерапии», «подготовка к Хэллоуину»,

«вечеринка у друзей», «разговор с матерью», «вечер в караоке-клубе» и так далее. В принципе, все эти штампованные сцены, тысячи раз виденные, уже хорошо отпечатались в коллективном зрительском сознании: он, зритель, без труда считывает расклеенные по сюжету метки «смешно», «трогательно», «грустно», «серьезно», «о любви», «зарождение глубокого чувства», «проникновенный взгляд», а также нехитрые «мудрости», заставляющие задуматься о жизни, но не слишком сложные и глубокие, не вгоняющие в депрессию и не оставляющие неприятного осадка после просмотра.

Структура сюжета также заимствована из американской классики жанра, историй из серии «boy meets girl» с их неизменным слоганом «мы такие разные, и все-таки мы вместе». В первые минуты на экране появляются главные герои, и нетрудно догадаться, что в конце они будут вместе. Но все же интересно посмотреть, что будет в середине, как они придут к финальному поцелую под торжественную/милую/грустную лирическую музыку. Такое кино — как сэндвич: два обязательных куска хлеба и начинка, которую интересно попробовать, даже если знаешь, из чего она состоит. В хорошем сэндвиче хлеб и начинка образуют единое целое, дают приятный вкус и насыщение, в плохом же — что-то не так. «Неадекватные люди» — очень средний сэндвич, потому что начинку тут, в общем, можно выкинуть, наесться хлебом, правда, чувства насыщения все равно не будет. Фильм воспринимается как клип на не слишком трогательную песню о любви. Или даже как полуторачасовой fade out от первых кадров к последнему и далее — к финальным титрам.

Возможно, это слишком строгий и рассудочный взгляд, придирки. Может быть, именно такого кино и не хватает российскому зрителю — легкого, забавного, но со смыслом, лирического, жизненного, но не слишком, с хэппи эндом, но не чересчур очевидным. Возможно, это и есть то самое недостающее звено между «Яйцами судьбы» и «Сказкой про темноту», которое все так долго ищут. Но даже если и так, очевидно, что фильм-дебют требует доработки. Чего-то не хватает. Не хватает собственно кино. Срисованные с американских типажей герои выглядят уж больно картонными, им вроде и сопереживаешь, но как-то лениво, неискренне; диалоги, равномерно прослоенные остротами и шутками, местами звучат уж совсем деланно и глянцево, а временами создается впечатление, что актеры выучили реплики две минуты назад и теперь тренируются произносить их «как в кино». Если же все-таки принять «Неадекватных людей» за сказку, то можно не обращать внимания на мелочи — сказке почти все простительно. Но и это не совсем получается, поскольку замысел режиссера явно предполагает наличие в кадре «реальной жизни со всеми ее перипетиями».

Кроме всего прочего, после просмотра картины в голову лезут и другие, более страшные мысли. Вспоминаются реальные диалоги в офисе, подслушанные беседы в метро, в автобусах, на улице, в холлах кинотеатров и поликлиник, на скамейках в парках и в магазинах; вспоминаются люди, говорящие на сериальном языке и смеющиеся пустым чеканным смехом. Система образов, о которой столько рассуждают, похоже, сбита не столько в кино, сколько в жизни вообще. И в этом смысле «Неадекватные люди» — лишь забавная иллюстрация, правдивый пункт диагноза, чтение которого вначале может вызвать смех, тоску или ярость, но после неизменно вгоняет в сон.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

# Куда приводят мечты

Однажды, когда Хулио был маленьким, они с мамой гуляли по улице и он вдруг услышал странный писк, доносившийся из близлежащей подворотни. Пойдя на звук и думая, что это котенок, Хулио с матерью нашли младенца — так у мальчика появился младший брат, Даниэль. Годы спустя живущее в трущобах Каракаса семейство ведет умеренно благостное существование. Братья с упоением пинают мячик в местной любительской футбольной команде, мама увлеченно болеет у кромки поля, а добродушный тренер под молчаливое одобрение подопечных лазает по ночам к маме в спальню. Конфликт до поры до времени намечен еле заметной, пунктирной линией: идеалистически настроенный Даниэль искренне верит в свое с братом будущее на футбольном поле — плечом к плечу, вместе навсегда. Тем более что мечты его, в общем, небеспочвенны: у братьев имеется заманчивое предложение — шанс, который случается раз в жизни, — прийти в назначенный день и показать себя отборщикам, формирующим профессиональную футбольную команду Каракаса. Хулио, между тем, брата и футбол, конечно, любит, но в будущем себе отказывает. Мечты мечтами, а деньги надо зарабатывать, поэтому Хулио промышляет какими-то околокриминальными делишками вместе с бандой вооруженных, но в целом довольно доброжелательно настроенных охламонов. Этому хрупкому равновесию приходит конец, когда Даниэль становится свидетелем того, как один из друзей Хулио случайным глупым выстрелом убивает их мать. Впереди по-прежнему маячит отборочный матч, и Даниэль решает ничего не говорить брату, понимая, что, сказав, наверняка превратит Хулио в убийцу и тогда уж точно — конец всем мечтам.

Картина Марселя Раскина в лучших традициях латиноамериканских телепроизведений (и потому несколько пугающим образом) начинается с крика новорожденного подкидыша, и далее некоторые сюжетные повороты, а также





**«Брат»**
***Hermano***
*Авторы сценария* **Марсель Раскин, Роан Джоунс**
*Режиссер* **Марсель Раскин**
*Оператор* **Хесус Сантьяго**
*Художник* **Майя Олоэ**
*Композитор* **Рихель Мичелена**
*В ролях:* **Фернандо Морено, Элиу Армас, Али Рондон, Гонсало Куберо, Марсела Хирон**
A&B Producciones
**Венесуэла**
**2010**

чрезвычайно экспрессивная манера как изложения, так и общения персонажей нет-нет, да напомнит о тех самых пресловутых традициях. С другой стороны, тут уже и не разберешься — то ли это специфические национальные реалии диктуют специфическую экспрессивность художественного решения, то ли сама богатая сериальная традиция трансформирует под себя окружающую реальность. В данном случае эта экспрессия к тому же приобретает какие-то дополнительные интонации: «Брат» хоть и является в общем и целом фильмом «про любовь», но рассказывает о наиболее редко представленной на экране ее разновидности — любви братской. Эту не самую популярную тему Раскин раскрывает с подкупающей самозабвенностью и невиданным напором. Камера Хесуса Сантьяго, кажется, находится в постоянном, безостановочном движении, выписывая на экране немыслимые фигуры, исполненные, к счастью, не в эстетике окончательно вышедшей в тираж «дрожащей картинки», а вполне классическим почерком. Также в строку к разговору о специфической латиноамериканской экспрессии — ощущение постоянного движения оставляет после себя фильм, наполовину состоящий из разговоров и наполовину из футбола и неумелого махания кулаками и огнестрельным оружием.

Некоторая «разряженность» драматургии, скорее всего, результат авторского недосмотра, а не выверенного расчета, неожиданным образом идет фильму на пользу. Простенький сюжет, где главным оказывается моральный выбор, который неокрепший характером юный герой должен сделать между исполнением мечты и сохранением семьи, постоянно буксует, спотыкается, возвращается на несколько шагов назад, пытается отступить куда-то в сторону. Так что вплоть до самого финала кажется совсем неочевидным, к чему в конце концов ведут авторы. Сами собой напрашиваются тут пара-тройка возможных исходов, но самый-самый «последний» финал оказывается неожиданным — настолько, что совсем уж разуверившиеся в волшебной силе хэппи энда зрители могут трактовать его как фантазию одного из персонажей.

Каркас, на котором закреплена вся сюжетная конструкция, можно определить, перефразировав тэг-лайн из одного известного голливудского фильма: «Никаких игр — только спорт». В фильме Раскина этот принцип соблюден с точностью до наоборот: иллюзорно абстрактные дилеммы автор решает на предельно материальном уровне, на футбольном поле, а герои все более или менее важные вопросы решают путем простеньких дихотомий: играть — не играть, забивать гол или не забивать. Надо отдать Раскину должное, приемом он не злоупотребляет, используя спортивные эпизоды, как говорится, редко, но метко. По-крупному — всего-то два раза. В первом случае — как дуэль характеров между братьями, во втором — в качестве полновесной кульминации, когда на кону уже без всяких натяжек и преувеличений судьба человека, да не единственного.

В том, с каким завидным, почти что юношеским максимализмом в сюжет вброшены старые добрые моральные сентенции, с опорой на такие трогательные драматургические конструкции, как «игра не на жизнь, а на смерть», очевидно, заключается значительная часть обаяния картины Раскина (если вынести за скобки отменно снятые эпизоды игры в футбол, что, как известно, в кино большая редкость). И тот же самый неподдельный юношеский задор, с которым авторы рассказывают экранную историю, определяет и основной посыл, довольно неожиданный для современного кинематографа, перенасыщенного сентенциями о необходимости идти, бежать, ползти за своей мечтой до победного конца. Изящно игнорируя ту часть реальности, где правят бал заветы Дейла Карнеги и его коллег, финал «Брата» указывает принципиально противоположное направление: иногда приходится отказаться от заветного желания, чтобы сохранить более важные вещи. Старомодная и, чего уж там, крайне непопулярная позиция — казалось бы, странная для молодого режиссера, в некоторые моменты заметно злоупотребляющего ультракоротким монтажом. Впрочем, практика показывает, что искусство — возможно, единственная сфера жизнедеятельности, где подобные контрасты и непоследовательность вызывают положительные эмоции.

СТАС ТЫРКИН

# Медовые месяцы

«Знаешь ли ты, что Албания — самая бедная страна в Европе?» — интересуется молодой герой фильма-призера ММКФ у своего еще более юного брата. Актуальность этого вопроса не подлежит сомнению: Албания — страна настолько загадочная, что даже самим ее жителям, кажется, очень многое про нее не ясно.

Единственная надежда — на кинематограф, который в последние годы старается приподнять завесу таинственности, скрывающую от прогрессивной общественности это уникальное государство, воплотившее в реальность голубую мечту наших почвенников — до конца, до упора идти во всем своим особым, ни на кого не похожим путем. В отсутствие местной киноиндустрии на помощь гордой албанской нации приходят варяги, больше не находящие предмета для вдохновения у себя дома. В прошлом году серб Горан Паскалевич представил в Венеции ироническую драму «Медовые месяцы», в которой обнаружил в албанском генотипе немало родовых черт балканского народного характера. Зафиксировал Паскалевич и стремление албанской молодежи переступить через националистические предрассудки предков и влиться скромным ручейком в дружную семью народов объединенной Европы. Немец Йоханнес Набер в картине «Албанец» расшифровал для непонятливых, как именно будет протекать этот давно назревший процесс.

Албания в фильме-лауреате предстает первобытным обществом, живущим инстинктами выживания и размножения. Заправляют им седовласые патриархи, воспрещающие молодежи сожительствовать до свадьбы и насаждающие тому подобное мракобесие. Заработать на не-





**«Албанец»**
***Der Albaner***
*Автор сценария, режиссер* **Йоханнес Набер**
*Оператор* **Стен Менде**
*Художник* **Ина Тиммерберг**
*Композитор* **Оли Билер**
*В ролях:* **Ник Хелилай, Хейлане Тербунья, Иван Шведофф, Амос Захария**
Neue Schonhauser Filmproduktion GMBH, Onfilm Production
**Германия — Албания**
**2010**

подъемный по местным меркам калым за свою сильно беременную подругу двадцатилетний герой Арбен (харизматичный Ник Хелилай, приз за мужскую роль) может лишь на низкооплачиваемых работах в Германии, куда он и отправляется в поисках лучшей доли. Дотопав пешком до Берлина, албанец впервые в жизни попадает в цивильную квартиру и даже становится под душ — согласимся, что ради этого уже можно было отправляться в полное опасностей путешествие. Но за блага цивилизации придется расплачиваться.

Рецепт европейского благополучия незамысловатый и неотесанный Арбен получит сразу же по прибытии на хлебосольную немецкую землю: чтобы хорошо устроиться в западном обществе, желательно поскорее выгодно жениться (или пристроиться к богатому мужчине). Тогда и квартира появится, и ванная, и работа. Но для влюбленного албанского мужчины это не вариант. Другое дело — подзаработать на торговле русскими нелегалами. Или замочить польского криминала и прибрать к рукам его грязные деньги.

Ведь наш герой не таков, как его балканский друг Златко (Иван Шведофф), готовый ради выживания на любой компромисс, в том числе такой ужасный, как брак по расчету. Дав обещание усатой албанке вернуться с деньгами на их пышную деревенскую свадьбу, наш герой, конечно, его сдержит. Ведь он не из тех, кто поступается принципами. Да и вообще он албанец, а это многое объясняет.

Тема эксплуатации и растления разжиревшим Западом выходцев с бедного и несчастного Востока была центральной в позапрошлогоднем фестивальном сезоне, когда только ленивый по ней не высказался. Даже ММКФ со свойственной ему целеустремленностью отчитался по теме албанских мигрантов еще в 2004 году, когда в его конкурс залетела редкая птица — фильм «Безлунная ночь» Артана Минаролли стопроцентно албанского производства. В нем параллельно рассказывались сразу две истории бегства с постылой родины. В первой, разворачивающейся пару десятилетий назад, двое пловцов-чемпионов в ледяной воде преодолевали километры, отделяющие их несвободное государство от Югославии, представляющейся им практически раем. Их «штучная» самоотверженность противопоставлялась почти индустриальному размаху, с которым осуществляется транспортировка албанских беженцев к итальянским берегам в наше время. Но лучшим в этой серии стал показанный в Венеции «Это свободный мир» Кена Лоуча. Тот фильм был одновременно и скрупулезно точным социологическим исследованием современного эксплуататорского режима, и печальной притчей о несовершенстве человеческой природы, которое лишь усиливают порядки, царящие в «этом свободном мире».

Укладывающаяся во все среднестатистические политкорректные схемы картина Йоханнеса Набера не тянет ни на социологию, ни на обобщение. Второй задачи, к счастью, кажется, даже не ставилось.

ОЛЬГА АРТЕМЬЕВА

# Игры, которые играют в людей

На берегу идиллического озера на австро-венгерской границе, в красивом стеклянном доме ждет прибытия гостей идеальная пара, Томас и Соня. Гости — старые университетские приятели Томаса Ева и Хайнрих — вот-вот должны подъехать, а пока безмятежные влюбленные по-быстрому предаются страсти на кухонном столе. Когда Ева и Хайнрих, ледяная блондинка и разбитной ариец, наконец прибывают, дружественные объятия, смиренно натянутые на лица улыбки и упоенные забеги по окрестным полям не могут скрыть: что-то очень не так с этой старой университетской дружбой. Что-то не так с очевидно болезненной привязанностью друг к другу Томаса и Сони. Что-то совсем не так на берегу идиллически красивого озера. Не произнесенные вслух слова повисают в наэлектризованном воздухе, ощущение тревоги размазано тонким слоем по прекрасным пастельно-пасторальным пейзажам. Первый тревожный сигнал загорается, как и положено, красным светом, когда посреди злаковых культур Хайнрих находит детский красный сапожок. Потом еще из соседней деревни подъезжает мрачный мужчина и сообщает, что накануне пропали трое детишек, его племянников; Хайнрих очень кстати вспоминает, что, кажется, видел видеозапись с ними, выложенную в Интернете.

Преступление, про которое до какого-то момента непонятно, было оно или нет, предсказуемо выступает катализатором невысказанных доселе подозрений, подпитываемых полуулыбками, полуобъятиями и обрывками разговоров. У Евы когда-то что-то было с Томасом, и теперь он пробирается к ней по ночам утешать ее после ночных





**«Убийца с камерой»**
***Der Kameramörder***
*Авторы сценария* **Агнес Плух, Роберт Адриан Пежо, Гюнтер Пшайдер**
*Режиссер* **Роберт Адриан Пежо**
*Оператор* **Гергели Похарнок**
*Художник* **Жолт Ченгери**
*Композитор* **Петер фон Зибенталь**
*В ролях:* **Мераб Нинидзе, Дорка Гриллус, Андреас Луст, Урсина Ларди**
Lotus-Film, Andreas Hruza AV Medienbüro, Mythberg Films, Cobra Film AG
**Австрия — Венгрия — Швейцария**
**2010**

кошмаров. Хайнрих много пьет и не упускает случая кого-нибудь оскорбить. Томас хмурит брови и многозначительно молчит. Соня смотрит на мир печальными, широко раскрытыми глазами и очень быстро осознает, как мало она знает о ледяной блондинке и веселом пьянице, которых впустила в свой дом, о невозмутимом мужчине, с которым она делит постель, и еще меньше — о девушке с большими печальными глазами, недавно увидевшей, что на тесте на беременность проступила «лишняя» полоска.



**«Убийца с камерой»**

Фильмы, подобные «Убийце с камерой», редко оседают в конкурсах крупных кинофестивалей — слишком ладно он скроен, слишком очевидны жанровые лекала в его основе, слишком он, в конце концов, триллер (не самый, что скрывать, фестивальный жанр на свете). Несколько нервозных людей в антураже добротно сконструированного архитектурного объекта — без преувеличения золотой стандарт американского триллера. Более того, центральную метафору картины Роберта Адриана Пежо — дом со стеклянными стенами — американский кинематограф штампует десятками (из последних примеров непрофильного жанрового применения — «Хлоя» Атома Эгояна). Другое дело, что, как и Эгоян, Пежо активно использует жанровую форму со всеми соответствующими ей приманками и подсказками. Вбрасывают их в сюжет авторы также с нехарактерной для жанра деликатностью — редкими, но точными ударами. Вот любезно забытый посреди поля детский сапожок, вот желтый теннисный мячик, укатившийся в бассейн да так там всеми и забытый, вот жалобно пищащие в сарае котята, вот кошка, с садистским удовольствием приговорившая отловленного на ужин угря, вот маленькая тень, вроде бы мелькнувшая между зарослями тростника на ночной проселочной дороге. Не показывая никаких «страшилок», Пежо взамен охотно иллюстрирует реакцию персонажей на них — камера много и настойчиво скользит по лицам героев, в каждом из которых можно без натяжки заподозрить тайного перверта, и кружит в пространстве, панорамируя все те же пасторальные пейзажи, из которых чем дальше, тем больше испаряется налет благополучности.

По сути авторы ловко жонглируют неуютными абстракциями — какие-то давние, но так до конца не сведенные и не высказанные счеты, какие-то сложные, но также не артикулируемые отношения, какое-то прошлое — какое-то будущее. Абстрактными до поры до времени остаются и пропавшие дети — в самом уязвимом моменте фильма они, правда, материализуются на трясущейся пиксельной картинке видеозаписи, выложенной в Интернете. Но она

тут вроде бы необходима не столько для этого, сколько для того, чтобы продемонстрировать зрителю сюжетно важные белые «конверсы» убийцы, имеющиеся по статистике у каждого второго гражданина цивилизованного мира. Выведение мучительного кошмара из обыденного, бытового опыта — главный, пожалуй, фокус, который использует Пежо, превращая статичные глянцевые картинки со стеклянным домиком на берегу озера в «стеклянный зверинец», в бестиарий, где для крушения видимого благополучия нужно всего ничего — дуновение ветерка. В «Убийце с камерой» можно без особых проблем заподозрить отражение своеобразного коллективного комплекса вины, характерного для австрийского кинематографа, — подозрение тем более правомерное, что каждый второй австрийский фильм, выходящий на мировые экраны, — это фильм, в той или иной степени повествующий о границах зла.

Белые «конверсы» и несколько других элементов сюжета, впрочем, дружно голосуют в пользу иной версии. Прямо посреди поля тут возвышается некое сооружение, на которое трое из героев радостно карабкаются, а Соня остается стоять внизу, объясняя, что не выносит высоты. Так и говорит: «Vertigo». Роберт Адриан Пежо, отвечая на вопрос, к чему ближе эта конкретная верхотура — к той, что у Хичкока, или к той, что у Звягинцева в «Возвращении», — как и всякий искренне приверженный к европейской интеллектуальной традиции режиссер, сказал, что, наверное, все же к Звягинцеву. Как и многие другие искренне приверженные к европейской интеллектуальной традиции, Пежо то ли умело скрывает, то ли не в курсе, что Звягинцева без Хичкока, в общем-то, не бывает. Что все фильмы, хотя бы условно задействующие механизмы триллера, задействуют не только голую оболочку формы, но и кусочек содержания, всегда идущий к ней довеском. Что все подобные механизмы, будучи использованными на нужды «европейской интеллектуальной традиции», продолжают работать лишь потому, что были усвоены зрителем в результате многократного употребления в менее респектабельной и уважаемой продукции. Что Хичкок, вообще-то, тоже снимал фильмы не про то, как любопытство побеждает страх высоты, и не про то, что подглядывание в окно за соседями может оказаться созидательным, а про несколько другие вещи. Поэтому сквозь рафинированное европейское благородство «Убийцы с камерой» неизбежно проступают контуры старой, как мир, истории. Истории про в миллиардный раз «потерянный рай», который и всегда-то был в лучшем случае «райком», облагороженной иллюзией, в худшем же — попросту враньем. Про то, что никто по-настоящему не знает ни себя, ни другого. Про то, что, пожалуй, первоочередное знание о человеке — это знание не о том, где проходят для него границы зла, а о том, что ему кажется забавным. Потому — именно этому не первый год учат зрителя фильмы ужасов — что самые ужасные вещи совершаются людьми, искренне полагающими, что все это лишь забавная игра. Потому что дома бывают стеклянными, люди — нет.

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

# Дед гастарбайтера







**«Гастарбайтер»**
*Автор сценария, режиссер* **Юсуп Разыков**
*Оператор* **Михаил Искандаров**
*Художник* **Светлана Смирнова**
*Звукорежиссер* **Анастасия Аносова**
*В ролях:* **Бахадыр Болтаев, Дарья Горшкалева, Наталия Гребенкина, Рано Шадиева, Александр Пашутин и другие**
«АМА» при участии Министерства культуры РФ
**Россия**
**2009**

Первая реакция после просмотра фильма «Гастарбайтер» Юсупа Разыкова — легкое недоумение.

В Москве рядом с нами живет, если верить Википедии, 2 миллиона гастарбайтеров (20 процентов населения), в России — 15 миллионов (10 процентов). Целая армия рабов, существующих вне закона, ютящихся в бараках, работающих по шестнадцать часов в сутки без выходных и отсылающих каждую заработанную копейку на родину, где, надо полагать, все обстоит еще хуже. Этим бывшим нашим соседям по коммуналке под названием СССР мы давно позволили встроиться в наше общественное хозяйство, но упорно вытесняем их существование из нашего, так сказать, общественного сознания (это если говорить о вменяемой части общества; отмороженные наци, напротив, бредят нашествием «черножопых»).

Как живут эти люди? Где? Что едят, что пьют, сколько зарабатывают, как планируют свое будущее? Какие и где у них семьи, как строятся их отношения с ментами, работодателями, собратьями по несчастью и конкурентами, благополучными москвичами/россиянами, бритоголовыми отморозками и мафиозными лидерами землячеств? С Богом, законом, традицией, с мачехой-Россией и матерью-Родиной?

Ну, допустим, мы не желаем всего этого знать. Так на то и кино, чтобы разуть нам глаза. В Европе пачками снимаются фильмы, где авторы подробнейшим образом, с лупой в руках разглядывают образ жизни всяких там «понаехавших». У нас хороший узбекский режиссер, известный и в России, и за границей, снимает фильм «Гастарбайтер», где из всех возможных коллизий, связанных с миром нелегальных мигран-

тов, использует, на мой взгляд, самую невероятную. Он запускает на просторы Москвы и Подмосковья в качестве гастарбайтера почтенного восточного старца в халате, тюбетейке и с орденами — эталонного узбекского аксакала, словно бы сошедшего с прославляющих дружбу народов фресок ВДНХ.

Зачем? Трудно сказать. Возможно, авторы рассчитывали пробудить «чувства добрые» по отношению к нынешним восточным рабам, используя нашу ностальгию по СССР?

Поглядим, что из этого получается.

За основу Разыков берет знаменитый советский фильм «Отец солдата» (1964) Резо Чхеидзе. В той классической оттепельной ленте идеальный грузинский патриарх — прекрасный, трогательный, наивный, смешной, героический (Серго Закариадзе) — отправляется на войну в поисках сына-солдата, сам становится солдатом, встречается с множеством разных людей, доходит до Берлина, чтобы принять последний вздох горячо любимого сына на крыше полуразрушенного немецкого дома за несколько дней до конца войны.

В «Гастарбайтере» идеальный узбекский аксакал — немногословный, спокойный, совестливый, терпеливый и мудрый и к тому же — ветеран ВОВ (Бахадыр Болтаев), отправляется в Москву разыскивать пропавшего внука-гастарбайтера, сам становится гастарбайтером, встречается с множеством разных людей, чтобы умереть на пороге русского дома, куда вот-вот должен вернуться с заработков его потерявшийся, блудный внук.

Признаюсь честно, за двадцать послеперестроечных лет я ни разу не видела в Москве настоящего восточного аксакала. Ну не едут они сюда! Видимо, среднеазиатские диаспоры решают проблемы с поиском пропавших родственников как-то иначе, без привлечения к этому делу уважаемых старцев. Мне могут возразить, и вполне резонно, что грузинские патриархи тоже не сражались на войне целыми ротами и батальонами. То есть и та, и другая ситуация — эксклюзивна, условна, мифологична. Что ж, тем удобнее сравнивать миф и миф, точнее, наблюдать мутацию советского мифа в постсоветском времени и пространстве.

Картина Чхеидзе — гимн прекрасному патриархальному миру, земле, прорастающему зерну, зеленеющим лозам, страстной крестьянской тяге «пахать и сеять, пахать и сеять» — всему тому, что несовместимо с войной, но за что приходится воевать до последней капли крови, отдавая самое дорогое.

В фильме Разыкова эта оппозиция не работает. Здесь — «ни мира, ни войны». Вместо «войны» — Москва: жестокий мегаполис, где непонятно, кто, с кем и за что воюет, однако «понаехавшие» гибнут и пропадают без вести не реже, чем солдаты на фронте. А мира — теплого человеческого пространства, приспособленного для жизни и созидания, — нет вовсе.

Выморочное восточное село, где никто не пашет, не сеет. Детей почти не видно. Одинокие женщины разводят огонь в очагах и глядят на фотографии уехавших мужчин. Мужики все на заработках. Вернувшийся и преуспевший — один из ста — мрачно, в одиночку заготавливает кизяк для строительства дома. В центре села — чайхана, где сутками распивают чай улыбчивые бабаи с золотыми зубами. Хозяева жизни, они отправляют односельчан в Россию на заработки и рулят наркотрафиком. В воздухе разлит дух предательства, печали и смерти. В начале фильма по дороге тащится трактор — везет из России «ящик» с телом очередного погибшего гастарбайтера...

Герой Серго Закариадзе — темпераментный, непосредственный, мохнатый, как шмель, органичный, как собака, и любознательный, как ребенок, — воплощение жизни и любви ко всему живому. Он не может уехать из дома, не поправив походя и любовно листики на виноградной лозе. Лежа в артиллерийской воронке, перетирает пальцами весеннюю землю: «Она говорит, что уже пора! Она готова». Бросается с кулаками на мальчишку-танкиста, сдуру пустившего танк на немецкий виноградник...

У героя «Гастарбайтера» — никаких крестьянских забот и вообще привязанности к земле. В начале фильма он лежит, как колода, — ждет смерти.

Невестка, жена покойного сына (при каких обстоятельствах он умер? — Бог весть), моет старику ноги, подстригает ногти и волосы и тут же в сердцах бьет по лицу (ничего себе, патриархальные нравы!). Старик — «бесполезный предмет». Он не хочет жить; этот холодный, несправедливый мир не по нем. Когда-то он героически воевал, потом попал в плен, двенадцать лет отсидел, пил, проморгал смерть и жены, и сына и под конец демонстративно лег помирать. Но тут вдруг зачем-то восстал с одра, собрал ордена в тряпицу и поехал разыскивать внука. Пощечина, что ли, подействовала?

Повествование и в той, и в другой картине строится как набор довольно слабо связанных между собой эпизодов: поиски сына/внука по принципу иголки в стоге сена. Но герой грузинской ленты, прибившись к воинской части, существует в стабильном мирке «своих» и благополучно топает до Берлина в окружении ставших родными друзей-товарищей. Они его любят, он их. Он, конечно же, не такой, как все, но его отличность, инаковость не становятся ни для кого проблемой или источником бед.

Герой «Гастарбайтера» невольно разрушает все, к чему прикасается. Нет, он никому не мстит и никого специально не подставляет; да и к нему — беспомощному старику — люди относятся в основном с сочувствием. Просто так получается...

Бабаи, отправившие героя в столицу, умудряются всучить наивному деду сумку с наркотиками, и эта самая сумка, благополучно доставленная в Москву и заброшенная на антресоли в квартире-общежитии, где в прихожей толпятся пар двадцать кроссовок, тут же провоцирует на предательство приблудную молдавскую шалаву (Дарья Горшкалева). Она стучит в милицию. Является ОМОН, всех заметают, наркотики конфискуют, несколько десятков гастарбайтеров оказываются за решеткой — иначе говоря, в той же ровно катастрофической ситуации, что и пропащий несчастный внук, подставленный «своими» и попавший в облаву.

На том конце, то бишь на родине, тоже все плохо. Бабаи, узнав, что попали на деньги, отбирают дом у невестки старца. Отчаявшаяся женщина из мести дом поджигает, уходит в никуда. К хорошенькой невесте внука с толстыми черными косами сватается другой. И ясно, что возвращаться старику с внуком, даже если дед его и найдет, решительно некуда. Вся эта эпопея бессмысленна, трагически безнадежна, как странствия короля Лира. Но старец упрямо продолжает свой путь.

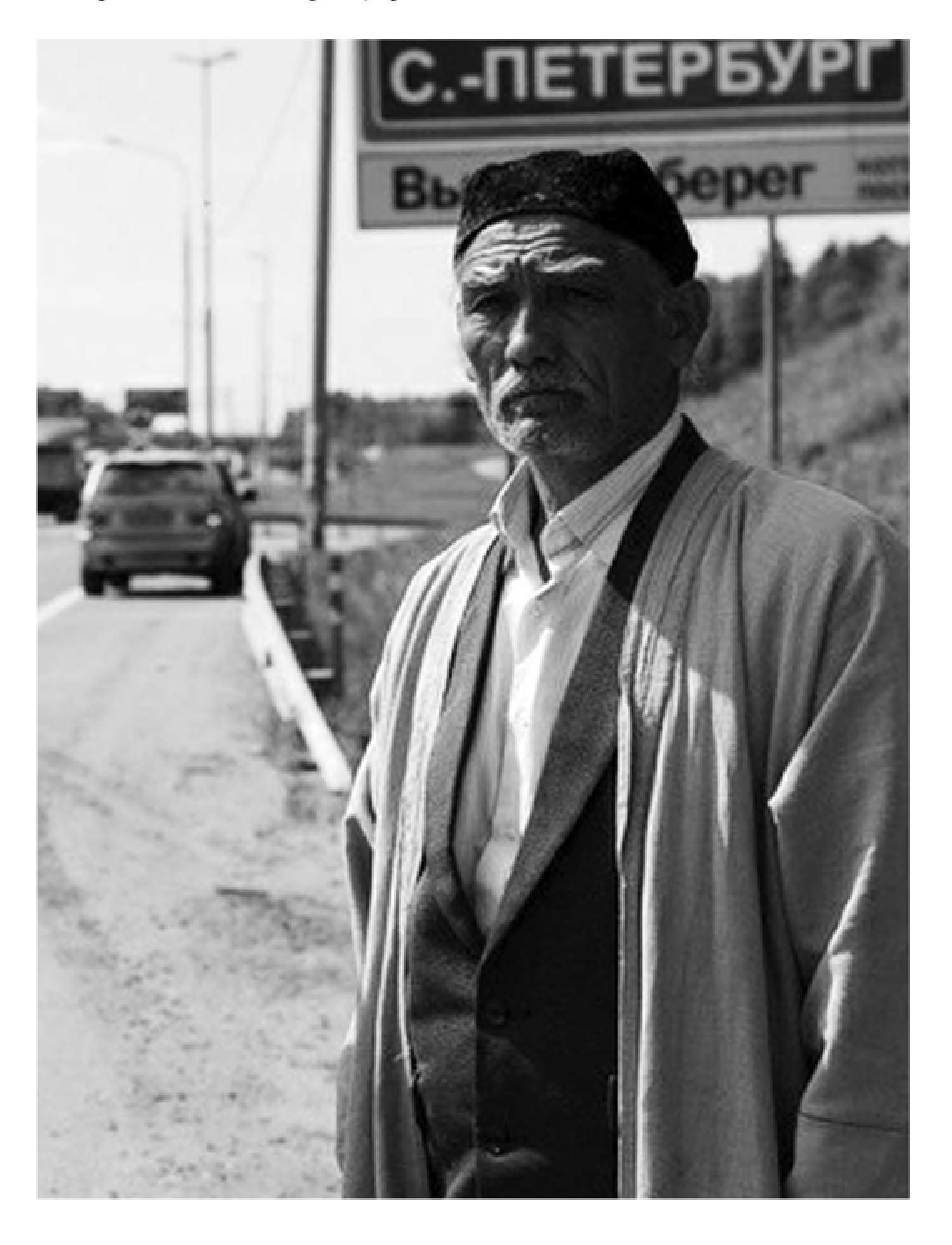
Добрый следователь, поглядев на боевые ордена, отпускает его из ментовки. Молдавская шалава оказывается «проституткой с золотым сердцем» и берет дедушку под свое крыло. Везет его на какую-то покосившуюся, ветхую дачу, где кучкуются ее соотечественники-бандиты. Ночью один из них гнусно посягает на ее честь (ужас какой!), старик девицу спасает, и они покидают негостеприимный молдавский кров.

Направляются они на другую дачу — крепкую и номенклатурную, где проживает бывший следователь (Александр Пашутин), посадивший когда-то нашего старика на двенадцать лет. Почему герой уверен, что этот ветеран внутренних дел захочет оказать ему помощь в поисках, я, честно, не поняла. У аксакала имеется какое-то загадочное письмо от товарища по отсидке. Что в этом письме, помимо адреса бывшего следователя, — неизвестно. Но эксцентричный пенсионер в панамке, разводящий цыплят и стреляющий из ружья по кошкам, и впрямь соглашается нашим героям помочь. Точнее, помогает его внук — частный детектив с тяжелым взглядом убийцы. Он наводит справки в милиции: «Да, вашего внука арестовали. Он бежал. Вот его паспорт. Больше ничем помочь не могу. Отдайте письмо и оставьте деда в покое». Герой с заветным письмом легко расстается, но старика следователя уже не спасти. Он стреляется. Совесть, видно, проснулась.

Действие зависает. Старик ходит по рынкам, показывает встречным и поперечным фотографию. Никто парня не видел. И тут вдруг на экране появляется какая-то русская молодайка с беременным животом и родимым

пятном во всю шею. У нее муж в тюрьме и сынишка лет четырех. Это она подобрала где-то аксакалова внука, пригрела, выходила и теперь заполошно носится по городу — боится, что восточный дед об этом узнает и возлюбленного у нее отберет. Но шило в мешке не утаишь. У сынишки есть глиняная свистулька, которую ему сделал мамин сожитель. А у деда в котомке — такая же. И по свисту старик узнает, где ему искать пропавшего внука. Тот пока что в отъезде. Старик приходит каждое утро, садится под окнами, ждет, доводя молодайку чуть не до обморока. Чего она так боится? Что там такого случилось? От какой такой страшной беды эта русская красавица внука спасла? И почему так уверена, что встреча с дедом для него обернется несчастьем? История об этом умалчивает. Но боится женщина просто смертельно. Вплоть до того, что решается в одну ненастную ночь убить ненавистного старика.

Он к тому времени съезжает уже из гостиницы, устраивается мыть тарелки в каком-то армянском кафе, ночует в сараюшке-подсобке. Молодка подпирает дверь подсобки поленцем, поливает бензином и поджигает. А потом всю ночь рыдает дома в истерике, прижимая к себе маленького спящего сына.




«Гастарбайтер»

Наутро, однако, наш старик снова является к дому — вроде как целый и невредимый. Молодка впервые робко выходит к нему. Дед все давным-давно уже понял, понял, что у внука тут — своя жизнь. Отдает женщине его паспорт, просит воды и, прислонившись к стене, умирает. Последнее, что он видит, — цветущие горы, покойный сын (или живой внук?) сидит на пригорке, дудит в свистульку. Прекрасная родина, невозвратный патриархальный рай.

Что же получается? Получается фильм о гибели идеального патриарха на руинах патриархального космоса. Мир распался. «Время вывихнуло сустав». Все связи разрушены. Люди легко предают своих, панически боятся чужих и маются от сознания собственного предательства. Тут каждый сам за себя; чужая боль непосильна, чужая беда, если принять ее близко к сердцу, переламывает хребет. Человечность и благородство тут — слишком большая роскошь, и, чтобы выжить, лучше вообще ничего не чувствовать, прикинуться камнем. Мир, где человек человеку даже не волк, а холодный, скользкий булыжник.

Все это похоже на правду. Вероятно, за семьдесят лет совка и двадцать постсоветского безвременья на шестой части суши были безнадежно проедены, промотаны, растрачены подчистую все запасы «социального капитала» [1], которые веками накапливало традиционное общество. А никакого нового пригодного для жизни общественного устройства здесь так и не появилось.

Для россиян этот полный, до атомарного состояния распад традиционного социума — катастрофа. Для наших восточных братьев, боюсь, — не просто катастрофа, а конец света. Подозреваю даже, что Разыков снимал свой фильм не столько про Россию и даже не про несчастных гастарбайтеров с их проблемами, а про вот этот цивилизационный коллапс у него на родине, где былые святыни попраны и всем рулят циничные бабаи, безмятежно продавшие свой народ в рабство. Правда, режиссер в какой-то момент испугался и не решился договорить эту мысль до конца. Отсюда во многом и проистекают все странности и внятности сценария.

Если закрыть глаза на рыхлую, аморфную, по-сериальному небрежную драматургию, «Гастарбайтер», в общем-то, неплохое кино. Точное по фактурам, по настроению. Тут зрячая камера, которая тонко чувствует и любит актеров. Удивительный Бахадыр Болтаев, самодостаточный и прекрасный, как благородный олень посреди заплеванной городской площади. Трогательная, отчаянная и бесшабашная Дарья Горшкалева. Разыков-режиссер на порядок сильнее Разыкова-сценариста, и потому многому в фильме охотно веришь. Веришь в эти национальные — узбекские, а после — молдавские посиделки с водкой и унылым пением родных песен. В эту зябкую бесприютность, хмурую людскую замкнутость, отгороженность всех и каждого и в слабые, бессильные что-либо изменить проблески человеческого участия. Тут поставлен абсолютно верный диагноз: коматозное состояние общества, застрявшего между прошлым и будущим. И сама использованная в фильме мифологическая коллизия — эталонный представитель ушедшей цивилизации на развалинах породившего его мира — по-настоящему трагична.

Но это если бы автор взял себе за труд отрефлексировать ее до конца. А так вместо трагедии азиатского короля Лира вышла довольно вялая, хотя и грустная, мелодрама про бедного узбекского дедушку в холодной, жестокой Москве.

[1] Социальный капитал — термин Ф.Фукуямы, обозначающий уровень доверия и добровольного взаимодействия между людьми.

НИНА ЦЫРКУН



# Стеклянный дом

Первый полнометражный фильм Вейко Ыунпуу «Осенний бал» (2007) — мрачная коллекция индивидуальных историй постсоветской Эстонии — собрал внушительный букет призов на международных фестивалях в Венеции, Братиславе, Валенсии, Маракеше, Салониках. Отсюда и внимание отборщиков к его следующему фильму — «Искушение святого Тони», премьера которого состоялась на фестивале «Санденс», откуда он проследовал в Роттердам, но, вопреки ожиданиям, новых наград не снискал. Причина тому, на мой взгляд, в очевидной умышленности, искусственности этой картины, из которой выхолостилось дыхание живой жизни, задокументированной в «Бале», и она создает впечатление некоего приспособленного ad hoc компендиума архетипов мирового киноискусства.

Вейко Ыунпуу открывает этот фильм цитатой из «Божественной комедии» Данте: «Земную жизнь пройдя до середины, я заблудился в сумрачном лесу, утратив правый путь во тьме долины...» Тем самым он четко обозначил общую тему: кризис среднего возраста. Названием же фильма — «Искушение святого Тони» — автор отсылает нас к роману и драме Гюстава Флобера «Искушение святого Антония», посвященным ритуальному очищению отшельника. В свою очередь, Флобер вдохновлялся картиной Питера Брейгеля-младшего Адского и изображал святого Антония не как отдельно взятого мученика веры, а в его диалоге со смертными грехами, прежде всего Чревоугодием и Сладострастием, персонифицированными фигурами чудовища и женщины.

Здесь также надо иметь в виду, что Флобер, по-видимому, отождествлял со своим героем себя и одновре-








**«Искушение святого Тони»**
*Püha Tõnu kiusamine*
*Автор сценария, режиссер* **Вейко Ыунпуу**
*Оператор* **Март Таниел**
*Художники* **Маркку Патила, Яагуп Роомет**
*Композитор* **Юло Кригул**
*В ролях:* **Таави Ээлмаа, Равшана Куркова, Тийна Таурайте, Дени Лаван, Стен Льюнггрен, Хендрик Тоомпере-младший и другие**
Homeless Bob Production, Atmo Media Network, Bronson Club
**Эстония — Швеция — Финляндия**
**2009**

менно личность художника вообще. Вероятно, не случайно в фильме Ыунпуу визуально главный герой Тони (Таави Ээлмаа) отчетливо напоминает Жана Кокто, каким тот выглядел в своем авторском фильме «Кровь поэта». Таким образом, все указывает на то, что перед нами фильм — метаописание художественной деятельности, иллюстрированное частной судьбой эстонского менеджера среднего звена, типичного персонажа, ключевой фигуры на общественной сцене современной Эстонии как типичной страны — члена новой Европы со всем комплексом проблем, тянущихся из прежней советской жизни и благоприобретенных вместе с вхождением в старую Европу. Отсюда и отягощение культурной традицией, кодифицированной в адекватный режим постмодернистского художественного высказывания.

Поскольку мотив искушения неразрывно связан со становлением личности, возможно будет допустить, что в данном случае речь идет о врастании главного героя в новую для него ситуацию, сопряженную с разрушением старых связей и болезненной переориентацией в «сумрачном лесу», населенном призраками и чудовищами, смутно знакомыми по литературе и искусству.

В результате «Искушение...» предстает сводом ловко скомпилированных цитат из мирового кинематографа, наглядно демонстрирующих эрудицию автора, таким образом удостоверяющего свое право на законное место в европейской художественной истории. И все же этим картина далеко не исчерпывается.

Фильм, разделенный на шесть глав, символически начинается с похорон отца Тони — связь с (советским) прошлым безвозвратно оборвана. Но этот обрыв кровных связей оставляет в душе героя тягостную пустоту, которая жаждет заполнения. Ностальгические мотивы, навязчиво возвращающие к прошлому, переплетаются с мотивами апелляции к аксессуарам классических архетипов, создающих таинственно сюрреалистичетскую атмосферу современных реалий в обличье культурно-исторических аллюзий.

Похоронную процессию где-то в захолустье, утопающем в грязи и демонстративно непохожем на уютный «уголок Европы», возглавляет сам Тони, держащий перед собой крест. Скудный ландшафт с голыми кривыми деревьями, на фоне которого вырисовывается его фигура, напоминает кадры «Дневника сельского священника» Робера Брессона, заявляя тему духовных исканий, в ходе которых Тони, новоявленное дитя капиталистического мира, вдруг озадачившийся проблемой добра и зла, на наших глазах последовательно теряет работу, семью и, наконец, саму реальность, растворяясь в белом тумане небытия. Соответственно повествование строится как череда испытаний страданием, страхом, отчаянием, как борьба с искушением плоти и духа, сходных с процедурой инициации, которую должен пройти вступающий в новую жизнь герой.

Что называется, по умолчанию следует, что новобуржуазный субъект, вырвавшийся из объятий социалистического коллективного житья, должен пройти свою робинзонаду. Тони обречен на одиночество; происходящее вокруг проходит мимо него, оставляя в жестко очерченном кругу непонимания. Ни с того ни с сего мрачно философствующие случайные прохожие, клянущие жизнь, которая не стоит ни гроша и никому не нужна. Бомж, который стучится в дверь его стильного загородного дома из стекла, — что ему нужно, гадают гости Тони. Хочет денег, просит выпить; решил пообщаться — теперь не отстанет, строят они догадки. Тони выносит ему бутылку водки — тот спокойно выливает ее на землю; оказывается, он не страдает от дефицита коммуникации и жаждой не страдает тоже — просто собирает пустую тару. Тони будто бы пытается ухватиться за какие-то подаваемые ему знаки извне, но, обманчивые, они все дальше и дальше заводят его в сумрак непроходимого сумрачного леса.

Рядом с траурной процессией появляется автомобиль, на бешеной скорости падающий с обрыва. Никто как будто не обращает внимания на это событие — оно будет иметь отношение только к одному Тони. Выбравшийся из

машины окровавленный мужчина чуть позже попросит разрешения присесть на минутку в шикарный «Бентли» Тони, оставив на белой коже сиденья пятно. Пытаясь стереть это пятно на ходу, Тони сбивает внезапно выскочившего на дорогу черного пса. Теперь он в поисках подходящего места для захоронения собаки, явившейся с приветом от Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали, наталкивается на груду отрубленных человеческих рук. Нарочито мультиплицированная цитата из линчевского «Синего бархата» должна, по-видимому, подчеркнуть жанр абсурдистской черной комедии, бравурным аккордом которой стал кафкианский эпизод в полицейском участке, где безвинный Тони был признан преступником и едва избежал перспективы стать жертвой процесса, подготовка к которому будто бы уже совершается в абсурдистских интерьерах, напоминающих одноименный фильм Орсона Уэллса.

Преследование за несовершенное преступление, роковая женщина в окне, побег — характерные не столько для реально инициационных, сколько для киношных искушений мотивы, естественным образом присутствуют в этой краткой энциклопедии культурных стереотипов, приобретая, однако, специфическую локальную окраску. Это прежде всего преследующее память автора «советское» наследие в виде русской девушки с неслучайным именем Надежда (Равшана Куркова) — артистка из стрип-бара и одновременно дочь фабричного рабочего, одного из той тысячи, которую Тони велено выбросить за ворота фабрики. Тут налицо все культурные стереотипы: грубый, необразованный рабочий-алкаш (расхожее негативное представление об «оккупанте»), доступная русская красавица с криминальными связями, грубовато несдержанная, но неудержимо влекущая, и невозможность найти с тем и другой общий язык. Аллегорический сюжет с похищением Надежды и возвращением ее в вертеп, откуда она бежала; ее смерть и затем ритуальное поедание ее печени свидетельствуют о том, что отделение от России, ее (России) преображение и посмертное «донорство» — темы для нового европейца живые и болезненные. Одновременно это и одна из ключевых тем не одного лишь европейского, но и мирового искусства ушедшего века: на память приходят не только иконографически сходные кадры из «Повара, вора, его жены и ее любовника» Питера Гринуэя, иллюстрирующие предельную форму консьюмеризма нуворишей, или из «Плоти» Марко Феррери о неодолимости страсти потребления да и вообще «движение новых антропофагов»-интеллектуалов с его мощным антибуржуазным пафосом. Более всего здесь напрашивается аналогия с другой черной комедией великого провокатора. В фильме Марко Феррери «Как хороши эти белые» голодные африканцы поедают белых волонтеров, приносящих им в дар многие знания и новинки технологии; итальянский режиссер со свойственной ему мрачной иронией представлял этот акт как антиколониальную культурную практику, в ходе которой, в буквальном смысле переваривая христианина, чернокожий язычник совершал мультикультурный синтез. В фильме Вейко Ыунпуу аналогичное действо происходит под руководством зловеще загадочного герра Майстера (Стен Льюнггрен), которого Тони встречает в вертепе под символическим названием «Золотой век» (снова поклон Дали и Бунюэлю), но финал далек от оптимистического приобщения к мультикультурализму. Последняя часть фильма проходит под аккомпанемент спиричуэла Sometimes I feel like a motherless child в исполнении негритянской певицы Одетты Холмс. Сиротство, переживаемое Тони, в большей степени, нежели неудачные поиски связей с европейскими ценностями, приводят его к трагическому концу.

Американские критики называют в качестве образцов, которых придерживался автор «Искушения святого Тони», фильмы Тарковского и Бергмана. Действительно, духовные поиски и неизбывное отчуждение, между которыми оказался герой фильма, и составляют тот актуальный этический смысл, который, по-видимому, в большей степени волновал эстонского режиссера, чем камуфлирующий его эстетический экзерсис.

# К О М М Е Н Т А Р И И



СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

# В поисках утраченной любви

В столице официально открыт сезон любви к Москве. Грядет очередной надуманный праздник, День города, когда большинство знакомых мне москвичей почему-то стремятся из этого самого города убежать. Подальше от толпы, гуляющей под Кадышеву между лужковских балаганов с ряжеными и единороссовских митингов с ветеранами. Хотя в этом году размах гуляний возле мэрии подсократили в связи с пожарами минувшего лета, «на районах» будет все, как прежде.

В аккурат под День города, 2 сентября, на экраны выходит кино под названием «Москва, я люблю тебя» — клон парижского и нью-йоркского альманахов, сборник из 15 киноновелл про любовь к Москве. Фильм получился таким же странным и умышленным, как праздник, к которому он приурочен, как гипсокартонные фейки храма Христа Спасителя, Манежа и Военторга. В нем много новой русской фактуры — дорогих машин, оружия, фотомоделей, много пафосных мест новой Москвы — ГУМ, Рублевка, церетелиевский памятник Петру, много денег, глянца и мелодрамы, но в нем очень мало любви к городу — той любви, что освещала «Я шагаю по Москве», «Три тополя на Плющихе» и «Покровские ворота». Хотели сделать по-настоящему, как у родителей, а вышло по-современному: модно, картинно и картонно. То ли «Старые песни о главном», то ли новое издание фильма «Жара», неряшливой попсовой комедии о лете в Москве, которая промелькнула на экранах несколько лет назад и сгинула в небытие.

Можно, конечно, сказать, что поколение режиссеров-детей безнадежно не дотягивает до московских шедевров своих отцов — ни по части профессионализма, ни по части искренности. Хотя есть в этом фильме и Иван Охлобыстин, и Максим Суханов, которые подтверждают свой класс. И проблема даже не в искренности — наверное, можно искренне восхищаться ночной жизнью или крутой тачкой. Дело в том, что любить Москву становится все труднее и труднее. По-настоящему сильные новые фильмы о Москве полны безысходности, как, например великолепный «Шультес» Бакура Бакурадзе, фильм о воре-карманнике с амнезией, снятый на московских рынках и окраинах, или по-детски наивная, но оттого не менее трагичная «Русалка» Анны Меликян — о любви и смерти провинциальной девочки в Москве.

Любовь к Москве была общим местом русской культуры — от хлебосольства дядюшки Гиляя до советских мифов о лучшем городе на земле. Но что-

то случилось по пути от счастливого детства к дикому рынку. Город стал терять человеческое измерение, свою неправильность, домашность, кривизну. Исчезли подворотни: их перекрыли шлагбаумы с охраной. Исчезли голубятни: вместо них открылся шиномонтаж. Исчезли лавочки с домино: их завсегдатаи спились или были расселены в Марьино и Капотню, где обратно же спились. Исчезли сами дворы: их отдали под точечную застройку, стена в стену, окно в окно. Исчезли булочные: вместо них появился хлеб из ларьков и супермаркетов в целлофановых пакетах. Исчезли старики — им не место в новой Москве, — и на бульварах прописалась пивная гопота. Исчезли тротуары: их перегородили мраморные крылечки, цепи и автомобили; редкие прохожие теперь жмутся по стенам. Исчезли Патриаршие, Остоженка, переулки Арбата: банковские офисы и элитное жилье выдавили из них последние признаки жизни, и остались лишь мрачные охранники между гранитных цоколей. Из города исчезли корни, память, гений места.

Исчезли москвичи. Героем дня стал приезжий, настало время мигранта — от дворника до директора банка. Москва превратилась в вокзал, в транзитную зону, где временно задержались пассажиры по пути из Нового Уренгоя в старый добрый Лондон, в серую массу, проплывающую за тонированным стеклом лимузина по дороге со Старой площади на Новую Ригу. Москва перестала быть Городом и стала функцией нефтяной трубы. Здесь многим можно пользоваться (есть такая телепрограмма «Москва: инструкция по применению»), здесь многому можно удивляться, но тут остается все меньше того, что можно любить. На недавний вопрос одной из радиостанций «Любите ли вы Москву?» половина ответили «нет». По статистике большинство респондентов сами из Москвы. Двадцать, тем более тридцать-сорок лет назад такой ответ был бы немыслим, любовь москвичей к Москве была аксиомой, а теперь она стала симулякром, легендой, которую нужно поддерживать при помощи надуманных праздников и оптимистичных фильмов на заказ.

Москву иногда сравнивают с Нью-Йорком — мировые мегаполисы, столицы не стран, но континентов, они чем-то похожи по энергетике и силе притяжения, по неостановимому ритму 24/7, по густому воздуху соблазнов и возможностей, которые ждут за углом. Но вот парадокс: за последний век они словно поменялись обличьями. Нью-Йорк, бывший Городом Желтого Дьявола, с хаотичным нагромождением небоскребов, среди которых неуютно ежились Горький и Маяковский, Ильф и Петров и Вилли Токарев чувствовал себя «маленьким таким», — этот апофеоз бездушия за последние двадцать-тридцать лет превратился в живое, человечное, демократичное и весьма пригодное для жизни место с парками и белками, маленькими кафе и блошиными рынками, уличными фестивалями и старожилами кварталов. Москва же ровно за те же самые годы из широкой, хлебосольной столицы превратилась в жесткое роботизированное пространство по производству денег, потеряла лицо и душу. Нью-Йорк совладал с рынком, Москва не смогла. Наверное, не хватило силы корней.

Впрочем, корни — не самое главное, важнее умение возрождаться, прорастать из-под асфальта. Москва — это не священная книга, а палимпсест, текст, который стирается и пишется по-новой на том же листе, слой за слоем. Москва ломается, горит, опустошается, но каждый век изобретает себя заново. Она справилась с монголами и поляками, с опричниками и большевиками, с наполеоновским пожаром и сталинской реконструкцией, справится она и с властью банкиров, нефтяников и временщиков, с нашим смутным безвременьем. И, подъезжая на поезде к столице, стоя в коридоре вагона, мы будем смотреть, как пролетают за окном дачные платформы и городские окраины. В этот момент проводник включит по трансляции давно забытое «Утро красит нежным светом», и губы сами прошепчут в стекло, расчерченное штрихами дождя: «Moscou, je t'aime, я люблю тебя, Москва».

О П Ы Т Ы   И   М А К С И М Ы

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

# Третьего не дано

## Читая Грегори Бейтсона




азум — это сущность живого». Одна из главных идей Г.Б.: все живое обладает свойством самоорганизации. В этом смысле советское общество изначально было мертвой конструкцией, опасной для жизни машиной, которую, как идолище, поливали человеческой кровью. 90-е годы (как и первое десятилетие после Октябрьского переворота) — это время творческого порыва, когда миллионы маргиналов вдруг осознали, что инициатива ненаказуема, что их судьба теперь в их собственных слабых руках. Этот вдохновенный хаос был сродни первородному бульону или хороводу образов в голове автора, хороводу, который предшествует гармоничной форме. В конце 20-х Сталин-Сатурн поспешил упразднить эту инициативу — через промывание мозгов клизмой ленинизма и тотальный террор.

В нулевые история повторилась, не могла не повториться, поскольку операторы адской машины остались на рабочих местах и программа, вшитая в их серый софт, осталась прежней. Самоорганизация людей — все равно, в бизнесе или в политике, — угрожает ненасытному молоху государства. Угрожает, как живое угрожает мертвому, как разум — безумию, как динамика и становление — тому, что застыло раз и навсегда в окончательном державном безличии. Бюрократы бесстыдно называют эту каталепсию «стабильностью», но одних заклинаний для жизни мало. Или накопленная энергия взорвет скорлупу, в которую загоняют общество, внушая ему, что оно беспомощно, инфантильно, неразвито, или общество придется убить. Перед чекистами непростая дилемма: ликвидировать себя или окончательно ликвидировать жизнь в любимом отечестве.

## Единица эволюции — разум = индивид плюс окружающая среда

В России любят рассуждать о дарвинизме, объясняя социальную патологию и повсеместное разрушение этики чисто конкретной борьбой за выживание своего рода племенными обычаями. «Выживает сильнейший», «не нравится — валите отсюда», «Россия — для русских» — весь этот пахучий неджентльменский набор, собственно, и есть вульгарно понятая и плохо переваренная теория эволюции Чарльза Дарвина. По мнению Г.Б., теория, требующая серьезных уточнений, если не радикального пересмотра. Поскольку индивид (или вид), разрушающий свою среду обитания, по существу лишает себя (или свой вид) возможности выживать и развиваться, то есть эволюционировать, единицей эволюции следует считать не вид (или отряд), но *разум*, который есть *индивид*

*плюс среда обитания...* В свете этой мысли четче вырисовываются контуры грядущего. То, что с носорожьим упорством происходит сегодня в России — разрушение институциональной среды, выдавливание ученых и бизнесменов в эмиграцию, проституирование СМИ, криминализация целых слоев общества, насаждение двоемыслия и лицемерия, — это и есть уничтожение среды обитания. Сапиенс пасует перед недружественной средой — безумие становится повсеместным, доминирующим, «нормальным» состоянием...

Инноград Сколково, персональные «оазисы» за шестиметровыми заборами, корпоративный, а точнее, мафиозный стиль мышления и руководства — все это не поможет надменной касте закрепить свой временный успех. Не потому, что в постсоветских джунглях у нее есть более агрессивные соперники — их нет, а потому, что выбор в каком-то смысле предельно прост: или эволюция (вместе с окружающей средой, то есть с населением, дорогами, экологией), или одичание, деградация (с ней же и вслед за ней). Третьего варианта в этой истории не существует.

Алексей Венедиктов, Александр Аузан, Евгений Гондмахер — я бесконечно признателен этим людям. Им хватает мудрости и терпения вести безнадежный диалог с высшими чиновниками, засевшими в государственных структурах, как в окопах Сталинграда. Если бы не постоянные усилия дюжины интеллектуалов, наше слепоглухонемое общество уже давно пошло бы вразнос.

Вот что из начинаний наших непреклонных дуумвиров мне по-настоящему нравится — это идея с электронным правительством. Я бы им предложил пойти в этом деле как можно дальше, довести его до логического упора... Почему бы кремлевским не завести себе электронный народ? А что?

Я серьезно. Есть такая всемирно популярная интернет-игра — называется Second Life. В этой «Второй жизни» нетрудно прикупить землицы, обзавестись крупным бизнесом, созвать на пир аватары любимых друзей. Ну и запустить туда всяких полезных в быту аватаров: денщиков, слуг, парламентариев. Обозвать все это — «Российская Федерация» (тем более что в первой жизни никакой федерации не существует — одна только видимость). И денег тратить на электронный электорат нужно совсем ничего — он ведь каши не просит, не стареет, не болеет, индексации пенсий с ножом к горлу не требует. А главное, аватары эти будут ходить, как шелковые. Чуть что не так, забанил его и дело с концом — и никакой мокрухи. Внутри «Второй жизни» все предсказуемо, просто и поправимо. Любые начальственные фантазии сразу же воплощаются как бы по щучьему велению, а ответственности у этой щуки ноль.

Русский народ тоже примет эту идею с великой радостью — наконец-то его оставят в покое, предоставят самому себе. Все, кажется, согласны: необходимо срочно развести власть и собственность. А я от себя добавлю: нужно окончательно растащить власть и население. Брак по любви все равно не получился — ну и зачем ваньку валять?

Примем как утешение мысль, что в прошлом столетии Россия преподала миру ценный урок — показала всю бесперспективность, стратегическую обреченность тоталитарной утопии. Но тут же, как зуб, режется резонный вопрос: если мы обречены (по слову Чаадаева) преподавать другим народам уроки, хотелось бы знать, какую именно лекцию читаем мы сейчас в задымленном, как для кино, 2010-м. О чем поет весь этот хаос? В чем тут божественный призыв? Мафия, подменившая собой государственные институты, попирающая закон, — это очевидное зло. Такой урок вряд ли нужен даже умственно отсталым. Может быть, озверевшая от дорогой нефти родина должна поторопить Запад с переходом на альтернативные виды топлива? В принципе — вариант, но уже несколько лет этот процесс без наших усилий идет семимильными шагами. Тогда что, что? Не дает ответа.

Есть у меня догадка. Смысл последнего урока в том, господа, что даже огромная страна, имеющая колоссальные ресурсы, древнюю культуру и гениально пластичный язык, может пропасть ни за грош, если элита этой страны не готова признать свои преступления и ошибки. Оказывается, гордыня — это геополитический фактор.

Корпорация чекистов (ставших в нулевые бюрократами, депутатами, олигархами) искренне считает ФСБ костяком государства. Эта глупая убежденность помогает им субъективно оправдывать себя и свои дурные привычки. Реальность же такова, что именно эти люди уничтожили или ловко подменили муляжами практически все государственные институты: парламент, суд, выборы, милицию. Иными словами, эти маньяки государственности убили и ограбили государство, даже не успев сообразить, что случилось... Системная ошибка: раковые клетки, разрушая органы, «думают», что они и есть организм. В чем причина этой аберрации? НЛП на входе в Лубянку? Негативный отбор? Убожество образования? Остается гадать на кофейной гуще и изумляться этому сюжету из книг Свифта или Салтыкова-Щедрина.

**Эпизод 81-го.** Генетик Таня Леонова узнала, что Варлам Тихонович Шаламов после инсульта, почти обездвиженный, слепой, находится в доме престарелых — в нечеловеческих условиях. По нищим друзьям и знакомым по рублику, по три стали собирать деньги на еду, поочередно ездить в совковую богадельню, больше похожую на зоопарк. Однажды была наша очередь ехать. Мой близкий друг Саша Волохов, моя первая жена Л. и я поехали куда-то на окраину (уже не вспомнить, что это было за место, но «было пасмурно и серо»).

Мы нашли Шаламова лежащим на сетке панцирной кровати; матрас отсутствовал, белье, видимо, не менялось неделями; полностью нагое тело писателя было в лиловых пролежнях, простыни — в экскрементах. Сосед Шаламова по комнате, кривой на один глаз старик, судя по всему, воровал из тумбочки продукты. Мы попробовали завязать разговор — ничего не получилось. Речь у Шаламова была нарушена. Удар скрутил огромное и все еще сильное тело Варлама Тихоновича в бараний рог, руки и ноги не слушались. Еще у себя дома, в коммуналке, слепнущий писатель перепутал пузырьки, закапал в глаза зеленку; полностью потеряв зрение, стал абсолютно беспомощен, тогда его поместили в богадельню. Пока Л. меняла белье на кровати, мы с Сашей повели (скорее понесли) Шаламова в душевую, которая была в самом конце длинного коридора — туда не так просто было добраться. Кое-как доковыляли, с огромным трудом уложили писателя в древнюю чугунную ванну с желтыми разводами на эмали. Было ощущение, что Варлам Тихонович отвык от воды — она его пугала. Пока мы отмывали губками скрюченное жилистое тело, писатель успокоился — видимо, понял, что мы не местные садисты-санитары, что хотим ему помочь, да и теплая вода принесла облегчение. Потом, уже лежа в чистой постели, Шаламов с аппетитом поел — моя жена, как ребенка, кормила его с ложечки домашней едой. Еще через полчаса появился литератор Морозов. Тут выяснилось, что Варлам Тихонович продолжает сочинять стихи, запоминает их, а потом надиктовывает Морозову. Разбирать слова было трудно, но реально — требовались терпение и привычка. Помню, нас поразило, что в этом аду к Шаламову приходят стихи — как помощь свыше, как палочка-выручалочка, которой привык пользоваться узник ГУЛАГа с семнадцатилетним стажем...

Миша Эпштейн стал хлопотать в Литфонде о переводе Шаламова в специализированный дом престарелых при Союзе писателей. Бюрократические шестеренки проворачивались медленно, без энтузиазма. Тем временем в богадельню к Шаламову потянулись журналисты, писатели, диссиденты — информация о положении писателя стала просачиваться в зарубежные СМИ. Французский Пен-клуб наградил его премией Свободы. Через неделю или две после нашего визита Шаламова перевезли в Дом Литфонда, а еще через некоторое время — в психушку, где писатель внезапно скончался — как заявили врачи, от обширного воспаления легких. Кто-то из персонала постоянно открывал настежь окна, а время было зимнее, январь.

И тогда, и теперь чувствую чугунную тяжесть своей вины. Все мы, сердобольные, глупые, недальновидные, желая помочь, привлекли к Шаламову внимание чекистов. Для них автор «Колымских рассказов», хоть и раздавленный судьбой, слепой и беспомощный, оставался смертельным врагом. Жил бы

Варлам Тихонович в своем зоопарке еще лет десять, голодал, мучался, но сочинял стихи.

## Почему демоническое = тоталитарному?

Господь, создав великолепное разнообразие форм, предложил человеку свободу выбирать, творить, исследовать. Generator of Divercite — генератор разнообразия — так расшифровали аббревиатуру GOD ученые шутники из Оксфорда. Мир — это море любви, океан возможностей — вариативность, синергетика, полифония. Демон застрял в своем монологе, как муха в янтаре, он одинок, он на обочине вселенной и до поры до времени вне игры. Подгадав момент, он пытается ввернуться в строй, эгоистично навязать себя миру, подменить собой вселенную. «Я везде, везде, везде!» — плюется в экстазе Хлестаков. Конечно, вселенная не спешит сжаться до скромных размеров узурпатора, злой воле противостоит сама природа вещей — тогда начинается истерика, террор, насилие, тотальный контроль, быстро переходящий в паранойю... Все это слишком знакомо русскому человеку, банально и все-таки повторяется снова и снова, как в кошмарном сне.

*Кончальники* — вот правильное название для многих нынешних руководителей. Смотрите, как весело добивают они остатки советской империи, как энергично, с чувством окончательной правоты транжирят человеческие и природные ресурсы одинокой державы. «Конец — делу венец», — говорят англичане. «А я вам всем пригнетыш», — вторят им русские.

*Инноград в Сколкове.* И будет там своя милиция, свое самоуправление, налогообложение будет предельно упрощенным (всего-то 13 процентов), красивое, недорогое (в смысле казенное) жилье, современная архитектура, чистый воздух, чистые улицы, чистые помыслы... Кажется, бывшие комсомольцы и коммунисты (нынешние олигархи) всерьез решили воплотить в жизнь утопические мечты своей юности. Правда, всю эту отдельную реальность придется обнести колючей проволокой и пустить по ней электрический ток, а то не ровен час набегут голодные люмпены с каменьями. Но ведь это все детали. Думаю, потом пожелает получить особую территорию Русский Голливуд — там вздохнет полной грудью уже творческая интеллигенция. Потом возникнут — тоже в резервациях — университетские городки, медицинские, спортивные поселения. Дороги между этими островами счастья тоже придется построить. А может, будем летать на вертолетах или на дирижаблях. А что? Глядишь, так мы лет за пятнадцать-двадцать обустроим нашу Россию... Остальное население, наверное, будет не шибко довольно, поэтому, скорее всего, в каждом таком городке придется завести свою небольшую армию, вооруженную до зубов травматическим оружием. Впрочем, госкорпорации, вроде «Газпрома», уже об этом побеспокоились...

*Саша Смирнов говорит:* хорошая живопись — это сгусток времени. Иногда Саша пишет картину поверх другой картины, а потом еще раз — поверх этой картины. Так работали старые мастера. Не из экономии — они наслаивали время на доски, как растущее дерево наслаивает годовые кольца...

С картиной все ясно — у нее появляется зритель. С книгой тоже — ее берет в руки читатель. Для чего человек накапливает в себе время? Кто им воспользуется? Где и когда? Если в момент нашей смерти субъективное время вдруг обнуляется, стоит ли, в принципе, городить огород судьбы?

И снова искусство дает человеку ответ. Двухмерные персонажи, попавшие в пену памяти, а потом в поток времени (ставшие классикой), чувствуют себя в ноосфере, как дома. Они влиятельны в мире живых — иногда даже больше, чем те, кто из плоти и крови. Не удивлюсь, если в сфере абстрактного, где перманентно пирует с друзьями Сократ, их принимают на равных со смертными.

Значит, и мы, накопившие личное время, сможем его трансформировать — там же, в раю, где живет наше горькое семя.

«Они что, б-дь, охренели? Еще и бабушку с собой!» — так во весь голос возмущался рослый, подтянутый мужчина, моего примерно возраста (за 50), судя по виду — чиновник или военный. Хотя он был в плавках, но солидный, решительный вид выдавал в нем государева человека. Причем столичного розлива — говора не было. Рядом, на лежаке, поддерживающе охала безликая, увядшая мадам — видимо, жена. Поскольку отдыхающий возмущался очень громко, не прислушаться было нереально, и я прислушался... Из контекста я понял вот что: тревожный звонок — от дочери, которая с мужем (Димой) и ребенком находится на родительской даче. Родственники зятя (включая помянутую недобрым словом бабушку) задумали в отсутствие хозяев навестить сына, внука и невестку. Ну и пожить на даче пару деньков. Июль 2010, жара в Москве адская. «Совсем озверевшие, бестактные люди!» — возмущался чиновник. Он все пытался (уже после разговора с дочерью) с кем-то связаться — возможно, с Димой, — не получалось. И главное, он совсем не стеснялся своего зычного голоса, хотя рядом, на лежаках, загорали не только хорваты и немцы из бывшей ГДР. Да и те в свое время были приобщены к абсценной лексике русского народа, которую я здесь, по просьбе редакции, опускаю. Он, хоть и был в плавках, на пляже, вел себя так же, как в своем кабинете: гневался и распекал, и весь крещеный мир обязан был стоять перед ним затаив дыхание, руки по швам... Чиновник тыкал пальцем в кнопки — мобильник не фунциклировал, что-то в наборе было не так. Жена тихо подкудахтывала. «Еще и бабушку с собой тащат, б-дь!» — никак не мог успокоиться чиновник. Далась ему эта бабушка. Ты же ее все равно не увидишь, тебя там нет...

Вот такая выросла у нас порода людей: чуть что идет не по плану — сразу в истерику. Помню, года три назад заприметил я в аэропорту такого же — лет пятидесяти, лицо брезгливое, одет в спортивный трикотажный костюм (голубой), на груди буквы — «Россия». Всюду старался влезть без очереди, на попутчиков (возвращались из Египта) смотрел свысока. И мы с дочкой тогда поспорили, кто этот индюк по профессии. Я говорю: не иначе — большой начальник, угодивший ненароком в одну компанию с плебсом. Она: нет, мелкая сошка — им помыкают, его унижают, и вот он теперь компенсирует свое унижение, вымещает злость на окружающих. Поспорили, и Настя подошла к этому перцу. Сыграла: «Ой, у вас такое лицо знакомое — вы случайно не в кино работаете?» Оказалось, что перец работает в Государственной думе. Думаю, депутатом — не истопником. Так что спор наш получился бессмысленным. Он, конечно, большой начальник, но положение его унизительное. Не в том смысле, что с народом вынужден летать на чартере, а что заседает в потешном парламенте.

## «Язык» по-старославянски значит «народ», «племя»

В нашей истории эти понятия постепенно и неумолимо расходятся. В XIX веке дворяне перешли на французский, брезгливо отделили себя от дворовых рабов, которых перестала (устала) употреблять Золотая Орда. Пушкина подвела под пулю графиня Нессельроде — она при всем желании не могла оценить поэзию Александра Сергеевича, поскольку не читала по-русски... Коба Джугашвили, наоборот, неважно говорил на языке Пушкина, зато строчил статьи по языкознанию — в чернильницу любил наливать человеческую кровь вместо чернил, подносил к ноздрям, нюхал. Сталинская номенклатура, подписав шизофренический контракт с пустотой, решила познать свой народ, верша первобытный спарагмос — разрывание плоти на части. Враг мой — брат мой. Он же язык мой. Вполне библейский сюжет. Дети палачей по-христиански обнялись с сидельцами и тут же продолжили работу своих отцов по уничтожению языка. Постсоветская элита весьма логично выбрала воровскую феню как свой профессиональный жаргон. Бывшие рабы с этим выбором солидарны, хотя сами предпочитают матерную брань — простую, как мычание, апелляцию к нижним духам. А русский язык, то есть русский народ, выживает, стало быть, только

в интеллигенции, которую крепкие хозяйственники презирают за неспособность щелкать зубами и хватать куски на лету. Силовики прививают ей комплекс жертвы. Сама себя она называет гнилой и сервильной. Но с нами рядом рождается слово, цепляясь за слово, вытаскивая племя свое из трясины.

У Алексея Германа-старшего есть Алексей Герман-младший. У Андрея Тарковского есть Андрей Звягинцев. У Луиса Бунюэля есть Отар Иоселиани.

Я хочу сказать, что в отечественном кино вроде бы сложилось правильное чувство традиции — в нем нет ущербности, эдипова комплекса и обглоданных ногтей, зато есть осознанный подхват знамени. Это похоже на пение каноном, и «канон» тут не случайно стоит на кону. Так работали мастера Кватроченто и Чинквеченто, начиная учениками в боттеге, перетирая пестиком краски, делая подмалевки, взрослея вместе со своим даром в атмосфере искусства, которое не стеснялось быть ремеслом.

Современная живопись боится тавтологии, как инцеста, как черт ладана, как «Наши» Сорокина. Ей все чудится, что она кому-то вторит, кого-то напоминает или, не дай бог, пародирует. Главное — изобрести свой суверенный стиль, а там хоть трава не расти. Она и не растет — трава традиции. Тот самый газон из английского анекдота, который нужно стричь триста лет кряду.

Традиция у нас немудреная: бей своих, чтобы чужие боялись; не в правде Бог, а в силе; я начальник — ты дурак, и т.д. На блошином рынке истории большевики обменяли былинный пафос Нового Иерусалима на оруэлловскую техноутопию, по ходу пьесы получившую приставку «анти». Советский античеловек стал главным антигероем XX века, обогнав в своем антихристовом рвении и немецких фашистов, и американских капиталистов. О сталинском проекте даже упертые леваки из Лиги плюща предпочитают не верещать. Зато любой разговор о насильственно прерванной традиции сопровождается вздохами: «Ах, великий русский роман, ах, Серебряный век, ах, дворянская честь». Между тем большего равнодушия к традиции, чем у четырех искалеченных поколений московитов, представить себе невозможно.

Абстрактное искусство лезло в глубь материи, как филиппинский доктор — голыми руками и без тени сомнения. «Что там внутри?» — интересовался кубизм вслед за Эйнштейном. Теперь мы знаем, что любой человек состоит из пикселей — достаточно взглянуть на экран телевизора.

Фашисты вывезли в фатерлянд нашу почву. Они срезали железными когтями двухметровый слой чернозема и обнажили кости Киевской Руси. Коммунисты к земле отнеслись равнодушно, как к мертвой материи, — они думали о людях; они уничтожили само тело общества, распылили по ветру человеческий гумус.

Это был матрицид — убийство материнского, маточного слоя жизни — и возведение абстракции на княжий престол. Начали с хэппенингов «Долой стыд», а закончили бессовестным бесом Сосо.

## Развоплощенный быт — овеществленный ад

Вандалы-чиновники, крушащие архитектуру Москвы и Северной Венеции, искренне не понимают, отчего так взвилась общественность («мы делаем им красиво, а они артачатся»). В искусстве, как и в науке, понятие «школа» стало анахронизмом, зато стремление все и всегда начинать с нуля, изобретать системный велосипед, чтобы срочно отправиться на нем в вечность, — это опять настроение эпохи. Очень уж похоже начинался прошлый век — есть эффект дежа вю.

Современный Рим — город-свидетель, он похож на огромное прозрачное дерево, годовые кольца которого видны насквозь и все разом, до самой сердцевины. Архитектурные стили, наслаиваясь, образуют постмодернистскую музыку, где переодетые в барокко средневековые здания стоят на фундаментах античных амфитеатров и храмов... Москве не суждено было стать Третьим Римом — ее постигла участь одноэтажной Америки, где старое следует как мож-

но скорее менять на новое, где пришедший в негодность прибор мало чем отличается от шедевра архитектуры, где дома строят, как декорации, — из дерьма и пара, чтобы не жалко было ломать.

Советская утопия в этом пункте — близнец американской. Коммунистам-футуристам чуждо понятие непрерывного времени, непрерывной цивилизации. Патина вызывает брезгливое чувство — отмыть, уничтожить, посыпать хлоркой... Отношение «новых дворян» к архитектурной среде выдает их с головой — они совки, дети совков. Что бы они ни шептали своим духовникам, с каким бы чувством ни читали Тору или Коран, мир внутри их сознания тяжел и материален, как цемент. Они заливают его в опалубку своей железной марксистской логики, а спасение души считают сентиментальной сказкой для лохов.

Позвонил Миша Минаев — самый активный и организованный мой одноклассcник, обладатель математических шишек на лбу, компьютерщик, милейший, скромный человек, позвал на традиционный сбор в какой-то кафешке в центре Москвы. Я было обрадовался, спрашиваю: «А Розочка будет?» Роза Дмитриевна Щербакова — любимая учительница литературы, которой я обязан и тем, что стал режиссером, и вообще гуманитарной инициацией, без которой вряд ли справился бы с поганой советской жизнью. Розочка страстно увлекалась театром и многих из своих учеников увлекла. Водила меня на спектакли Эфроса и Товстоногова, за руку привела в студию к Спесивцеву. В 73-м ей было всего ничего — сорок лет. Маленькая, ладная, с густыми длинными седеющими волосами, не заплетенными в косу, вместо косы — непослушный задорный хвост аж до попы. Курила, как паровоз, — одну за другой. Сияющие цыганские глаза, низкий голос, восток и в лице, и в интуитивном подходе к детям. А может быть, не восток — Африка. Что-то пушкинское, нарисованное одной легкой линией было в Розочкином профиле. Устроила в школе семинар по зарубежной литературе, еженедельно таскала нас в Третьяковку, а весной и летом — в походы. В ее спектакле «Обыкновенное чудо» я играл Короля, тушью для ресниц мне рисовали смешные усы и бородку-готье. В моей взрослой жизни виделись мы нечасто — она всегда была занята, делала искусственное дыхание следующим поколениям мальчиков и девочек, покалеченных ордынской системой... Хотел поздравить ее на Пасху, но телефон молчал... «А Розочка будет?» Миша Минаев помялся: «Я думал, ты знаешь. Роза Дмитриевна умерла. Недавно, в начале января». «Как же так? И никто не позвонил, не сказал». — «Терешкович пыталась обзванивать, но никого не нашла. Видимо, телефоны у всех изменились». — «Как же так?» Вопрос повис в воздухе, мы попрощались. А назавтра — звонок: «Здравствуйте, это Лена Минаева. Вы меня помните?» — «Конечно. Мы вчера с Мишей разговаривали». — «Миша вчера умер. Он очень старался, чтобы все наконец встретились»... В этом, может быть, моя главная надежда: что в конце концов все мы, любящие друг друга, обязательно встретимся — поговорим, обнимемся и посмеемся над своей неловкой земной жизнью.

Каждую секунду я ощущаю, что и я сам, и весь материальный космос вокруг меня существуем только благодаря (и внутри) творческой энергии Создателя, которая течет через нас, словно кровь, о которой мы не вспоминаем, пока она не начнет вдруг сочиться из открывшейся раны, пугая и завораживая. Иисус — и есть эта рана.

*Лакан:* «Настоящий атеизм — это не утверждение «Бог умер», а утверждение: «Бог — бессознателен». Кажется, это полемика с Юнгом. Причем превратно понятым Юнгом. Ведь католический пафос «Ответа Иову» как раз в том и состоит, что воплощение Бога в своей второй ипостаси — это творчество новой (может быть, неокончательной) рефлексии по поводу человека и его участи.

Я почему-то не сомневаюсь, что Иисус первым подошел и поцеловал Иуду. Предателю вряд ли хватило мужества (или наглости) осуществить свой план.

# И М Е Н А



Акира Куросава

ЮИТИРО НИСИМУРА

# Дети Куросавы

**ФРАГМЕНТЫ**

## Стивен Спилберг

В 70-е годы дела в американском шоубизнесе шли весьма скверно. Однако именно в это время в кинематограф пришло рожденное после войны поколение. Благодаря молодым режиссерам, сценаристам и продюсерам в кино подул свежий ветер и началось что-то вроде нового «золотого века» Голливуда.

Фрэнсис Форд Коппола, Стивен Спилберг, Джордж Лукас — спасители Голливуда, они признавали себя в некотором роде американскими «детьми Куросавы».

Какими были те годы для самого Акиры Куросавы? Он называл тогда свою жизнь адом.

После «Красной бороды» (1965) фильмы Куросавы в его родной Японии, стремившейся к консолидации, не встречали поддержки — в них видели прославление авторитарности, порядка, патриархальности. В зените славы были Нагиса Осима, Сёхэй Имамура, процветала компания ATG eiga, стало популярным политически авангардное кино.

В таких условиях Куросава обратил свой взор к Голливуду, намереваясь снять там «Поезд-беглец» и «Тора, Тора, Тора!», но попытка оказалась безуспешной. По возвращении в Японию он основал компанию «Четыре всадника» и задумал картину «Бродячий кот», но проект не удался еще на стадии разработки. Пять лет спустя после «Красной бороды» в 1970 году Куросава с радостью завершил свой первый цветной фильм «Додескаден» («Под стук трамвайных колес»), который провалился в прокате.

В 1971-м Куросава даже совершил попытку самоубийства — без сомнения, он находился на грани непереносимого отчаяния.

В это время молодые американские кинематографисты на примере работ Куросавы постигали, что такое увлекательность и искусство в кино, как их можно успешно сочетать. В чем-то «детям Куросавы» удалось воплотить в жизнь его идеи. Это важный момент, оказавший серьезное влияние на последующее развитие японо-американских отношений, взаимовлияний, творческих и производственных связей в области кино.

По мнению друзей-коллег, первым «ребенком Куросавы» все же следует признать Стивена Спилберга.

О любви Спилберга к творчеству японского классика я узнал летом 1986 года после премьеры фильма «Ран» («Смута»), когда меня пригласили на виллу Куросавы в городке Готэмба.

Я пошел на кухню отнести привезенное мной в подарок виски, и на глаза мне попался открытый блокнот, лежавший рядом с телефоном. На листке

[1] Нисимура Юитиро. Дети Куросавы. Япония, изд-во «Сёгакукан», 2010.


«Под стук трамвайных колес»

была запись: «Прилетает Спилберг». Когда я поинтересовался, заедет ли он к Куросаве, мэтр ответил, что бывая в Японии, Стивен обязательно его навещает. Судя по всему, Спилберг часто инкогнито приезжал в Японию.

Дружбу скрепляла человеческая привязанность, творческое единомыслие: американский режиссер не только безмерно уважал Куросаву, он поклонялся его кинодостижениям. Настал день, когда Спилберг поддержал Куросаву. В 1988 году только благодаря помощи Спилберга Куросава получил возможность начать работу над фильмом «Я видел такие сны». Производством картины занималась компания Kurosawa Production, но Warner Brothers вложила в производство 1400 миллиона йен и решила вопрос с мировым прокатом.

Японский рекламный плакат к фильму гласил: «Стивен Спилберг представляет фильм Акиры Куросавы». И были изображены профили двух друзей.

Сразу же по завершении работы над «Снами» в конце марта 1990 года Куросава отправился в США, чтобы присутствовать на 62-й церемонии вручения премии «Оскар» и получить награду «За особые заслуги». Премию вручали Спилберг и Джордж Лукас. С высоко поднятой головой, в хорошо сидящем фраке Куросава выглядел величественно. Они же на самом деле казались «детьми Куросавы». Для японцев это был момент необычайной гордости.

Именно в тот день Куросава, которому исполнилось восемьдесят лет, сказал: «Я пока еще плохо разбираюсь в кино».

Во время этой поездки в Америку во дворе спилберговской компании Amblin Entertainment Куросава вел разговор со Спилбергом. Тогда Спилберг сказал, что первым фильмом Куросавы, который он видел, были «Семь самураев» и всякий раз, прежде чем приступать к съемкам, он обязательно пересматривает их.

Однако больше всего ему нравится фильм «Жить». А еще он сказал, что «умный режиссер — тот, кто догадается своровать что-то из фильма великого мастера», и без стеснения признался, что и сам заимствует кое-что у Куросавы.

Конкретный пример — сцена с трубой из картины «Рай и ад». Когда из трубы появляется фиолетовый дым, черно-белые кадры внезапно сменяются цветными.

Чтобы снять «Список Шиндлера» (1993) в документальной манере, Спилберг тоже использовал черно-белое изображение. Цветным было лишь красное платье девочки, на которую смотрел Шиндлер. Вероятно, это влияние частично цветного изображения из «Рая и ада».

Кроме того, «Замок паутины» начинается с кадров тумана. В тот момент, когда современные руины замка оказываются скрытыми туманом, происходит скачок во времени в эпоху «войны провинций». Вдохновленный этой сценой,

Спилберг начинает свой фильм «Близкие контакты третьей степени» (1977) с песчаной бури, из-за которой ничего не видно. Из нее медленно появляется грузовик.

«Спасение рядового Райана» (1998), по общему признанию, в чем-то перекликается с «Семью самураями».

В создании «Снов» Куросаве помог Спилберг. Но, возможно, есть и фильм, в создании которого Спилбергу помог Куросава. Это «Саюри» (2005), где действие происходит в Японии.

6 августа 1998 года умер Куросава. На следующий день я спешно приехал с Кюсю, чтобы присутствовать на бдении в доме Куросавы.

Пять дней спустя, возвращаясь домой, я в самолете увидел статью в газете под большим заголовком «Спилберг выбирает Дайсукэ Такаси» и сильно удивился. В ней говорилось, что в следующем году с января по март в Японии будут проходить натурные съемки «Мемуаров гейши» и Такаси приглашен на главную роль. Режиссер фильма — Спилберг.

Автор оригинального произведения — американский писатель Артур Голден. В основе романа, ставшего бестселлером, — драматическая история девушки, Саюри Нитты, которая продала себя: в Киото, в районе Гион, она училась на гейшу. Действие книги заканчивается в Нью-Йорке, где после второй мировой войны героиня открыла небольшой магазинчик. Прочтя роман, Спилберг сразу захотел его экранизировать. Человеком, который давал ему советы, был Куросава.

Сам Куросава тоже когда-то собирался снять фильм о гейше из Фукагавы под названием «Море смотрит». В его основу предполагалось положить два произведения Сюгуро Ямамото. Действие происходит в районе красных фонарей Фукагавы в эпоху Эдо. Это гуманистическая драма о тяжелой жизни японской женщины, вынужденной продавать себя.

Сначала Куросава хотел пригласить Миэко Хараду и Риэ Миядзаву, на студии «Тохо» построить декорации под открытым небом. Однако из-за финансовых проблем режиссеру пришлось отказаться от своего замысла[1].

Мастер поделился своими идеями со Спилбергом, который работал над «Мемуарами гейши». В своих советах Куросава был подробен, он рассказывал американскому другу все, что знал сам, — от фасона воротника нижнего кимоно и до архитектуры «веселых кварталов».

Было решено, кто будет играть главную роль, были назначены дни натурных съемок. Спилберг планировал приехать в Японию в октябре 1998 года, чтобы проследить за подготовкой. Но Куросава умер. Для Спилберга эта смерть стала большим потрясением. Он говорил: «Огромное удовольствие — снимать в Японии, где живет великий Куросава», но после его смерти интерес к японской теме угас.

В конце концов съемки были отложены, затем Спилберг обратился к продюсерской деятельности, актерский состав и съемочная группа были полностью заменены. Режиссером «Мемуаров гейши» стал создатель «Чикаго» (2002) Роб Маршалл, на главные роли были приглашены Цай Тин и Гун Ли. В фильме, который вышел в 2005 году под названием «Саюри», действие происходило в Китае, то и дело звучала английская речь, и он превратился в типовой «фильм о гейшах».

Сын Куросавы Хисао рассказывал: «В последнем разговоре со мной отец попросил: «Скажи Спилбергу, что если «Саюри» он будет снимать в Японии, пусть снимает на японском». Вот до какой степени Куросаву волновала эта работа Спилберга.

## Джордж Лукас

В июне 1999 года Джордж Лукас приехал в Японию для участия в рекламной кампании картины «Звездные войны. Эпизод 1» (1999). В отеле, располо-

[1] После смерти Куросавы этот проект осуществил в 2002 году Кэй Кумаи.



«Семь самураев»

женном в токийском районе Синдзюку, собрались 650 журналистов, повернуться было негде, повсюду сверкали вспышки. Председательствовавшая на пресс-конференции Куро Эрикава решала, кому из поднявших руку журналистов предоставить право задать вопрос, однако оказаться в числе избранных было не проще, чем выиграть в лотерею. Мне повезло, председатель указала на меня, и я задал Лукасу вопрос: «Я разговаривал о вас с Куросавой, и он высоко оценил ваш фильм «THX 1138» (1971)», — начал я. Слушая перевод сидевшей рядом Нацуко Тода, Лукас беззвучно посмеивался.

«Вот о чем я хотел спросить в этой связи. Мне кажется, что два робота — большой и маленький — из «Звездных войн. Эпизод 1» напоминают крестьян из «Трех негодяев в скрытой крепости», которых играли Минору Тиаки и Каматари Фудзивара. В чем еще конкретно сказалось влияние фильмов Куросавы?»

Все 650 человек разом замолчали, потому что Лукас моментально стал серьезным.

«Совершенно верно, роботы из «Звездных войн» навеяны персонажами из «Трех негодяев в скрытой крепости». Мне показалось интересным, когда по ходу сюжета простые люди становятся центральными героями. Но влияние Куросавы не ограничилось столь незначительными деталями; я воспринял его творческий метод, мне близка энергия его кинематографа, человечность, гуманизм. Куросава — великий мастер, я бы мечтал когда-нибудь достичь такого уровня мастерства».

Пожалуй, в этот момент Лукас с большой искренностью и скромностью высказал комплимент высшего класса.

На следующий день в газетах появились заголовки: «Лукас скорбит о Куросаве», «Лукас впервые объявляет о влиянии «Скрытой крепости», «Наследник Куросавы».

Тема «THX 1138» возникла, когда я спросил Куросаву: «Что за человек Джордж Лукас?» Вот что ответил Куросава: «Он совсем не производит впечатление богача. Кажется, что где-нибудь на вечеринке он бы сидел в уголке. Таким же был и Франсуа Трюффо. По-настоящему скромный человек... Ведь все кинорежиссеры такие скромные, правда же?». И рассмеялся.

«А что вы скажете про фильмы Лукаса?» — поинтересовался я. «Недавно

я смотрел фантастическую ленту, где в конце восходит солнце, любопытный фильм», — сказал Куросава. Он имел в виду «ТНХ 1138».

Для Лукаса с этим фильмом многое связано. Лукас поступил в старейшую киношколу Америки — кинофакультет университета Южной Калифорнии. Одним из его учебных короткометражных фильмов был «ТНХ», получивший Гран-при на всеамериканском фестивале студенческих фильмов 1967 года. Действие в нем происходило в контролируемом компьютерами обществе будущего, а речь шла о любви мужчины и женщины, пытавшихся из этого общества вырваться.

Окончив университет, Лукас работал в компании Warner Brothers. Тогда же познакомился с Фрэнсисом Фордом Копполой, который снял фильм «Радуга Файниана» (1968). Лукасу было двадцать четыре, Копполе — двадцать девять.

Между ними быстро установилось взаимопонимание, и впредь они решили сотрудничать. В 1969 году, дабы избавиться от давления со стороны кинокомпаний и свободно снимать фильмы, они основали в Сан-Франциско компанию American Zoetrope. Главой фирмы стал Коппола, исполнительным вице-президентом — Лукас.

Тогда же, посовещавшись, они решили развесить на стенах в студии фотографии великих, с их точки зрения, режиссеров. Их оказалось пятеро — Чаплин, Гриффит, Эйзенштейн, Орсон Уэллс и Куросава.

Впервые Лукас познакомился с творчеством Куросавы во время учебы в университете. Посмотрев «Семь самураев», он сказал, что будто увидел в нем цель, к достижению которой будет стремиться всеми силами.

Практическую же помощь Лукас оказал Куросаве во время работы над «Тенью воина». Проблемы с финансированием поставили под угрозу планы производства, и вот тогда-то Лукас вместе с Копполой договорились со студией «20th Centure Fox». Вопрос с правами всемирного проката уладили еще до начала производства фильма, было решено финансировать фильм совместно, под залог прав проката.

И это еще не все. В «Снах», которые продюсировал Стивен Спилберг, производством спецэффектов занималась Industrial Light & Magic, которой руководил Лукас. Однако результат, видимо, не слишком понравился мастеру.

«Если нужно изобразить лес, то он неизбежно становится похож на лес Уолта Диснея», в кадрах извержения Фудзиямы «не получилось образа Фудзиямы, который смогли бы принять все японцы», — жаловался Куросава. Он отправил своего оператора Такао Сайто в Сан-Франциско, но у него все равно осталось неприятное чувство оттого, что его образы не удалось в точности воспроизвести.

Он откровенно поговорил с Лукасом по телефону, и рассказывают, что тот извинился по-японски: «Сумимасен».

Вот что сказал Куросава в ответ на вопрос Хисаси Иноуэ «Что за люди Лукас и Стивен Спилберг?»: «Они оба хорошие люди. Но все еще дети».

Вспоминая об этом, Куросава рассказывал мне:

«Пусть появляются фильмы, подобные «Звездным войнам». В каком-то смысле этот фильм — шедевр, но если все американское кино станет таким, дело плохо. То же самое с «Индианой Джонсом». Раньше в американском кино были хорошие фильмы. В них не встречалось жутких гоблинов. Было много лент, рассказывавших о людях».

Куросава часто говорил об «эстетическом взгляде». В 50-е годы у зрителей был хороший вкус, все больше и больше появлялось людей с «эстетическим взглядом», это справедливо и в отношении японского кино. В частности, по этой причине росло и качество фильмов. Однако во второй половине 70-х американское кино, вытеснившее кинопродукцию других стран, окончательно превратилось в детский наив, что привело к падению уровня «эстетического взгляда» зрителей во всем мире.

Лукасу, всегда почитавшему Куросаву, не нравилось, что тот возлагал ответственность за сложившуюся ситуацию именно на него.

С другой стороны, Куросава высоко оценил деятельность Лукаса в сфере проката, связанную с модернизацией кинотеатров. «В Америке был период, когда кино смотрели на видео и зрители не ходили в кинотеатры. Лукас и его единомышленники переоборудовали неуютные, неопрятные залы, повысили качество изображения и звука. Поэтому-то зрители и вернулись в кинотеатры».

У Куросавы было собственное мнение не только по поводу создания фильмов, но и по поводу помещений, где они демонстрируются. «В хороших кинотеатрах показывают хорошие фильмы. То же самое нужно проделать и в Японии», — вот о чем мечтал Куросава.

Как-то на приеме Куросава вновь вернулся к «Звездным войнам»: «У тебя там много музыки». Это замечание относится не только к «Звездным войнам», в Голливуде вообще слишком много случайной музыки. Не говоря уж об «Унесенных ветром» (1939) или «Инопланетянине» (1982), в романтических сценах плачут чрезвычайно жалобные одинокие скрипки, в торжественных серьезных эпизодах звучит глубокий голос оркестра. Куросаве, который использовал музыку очень экономно и лишь там, где необходимо, плотный и нескончаемый поток звуков действовал на нервы.

Лукас на это возразил, что использовал много музыки, так как «Звездные войны» — детский фильм, и так он легче воспринимается. «Это оскорбляет детей. Дети бы и так все поняли», — настаивал Куросава. Лукас снова извинился и закончил спор.

Куросава не сомневался, что при работе с детьми — в качестве актеров — нужно «обращаться с ними, как со взрослыми». Случается, помреж хватает ребенка за плечо, поворачивает к себе и на голову несчастного сыплются проклятия. Конечно же, «дети все поймут и без этого».

Что же сам Куросава думал по поводу кино с участием детей? Был даже такой период, когда он рассматривал возможность снять фильм с ребенком в главной роли.

Немножко отвлекшись от Лукаса, расскажу о том, как Куросава собирался снимать детский фильм.

Это был период, когда мастер завершил съемки фильма «Ран». Тогда Сэйдзи Ёкояма работал в издательской компании «Гаккэн», был главным редактором нескольких еженедельных изданий. Параллельно готовил великолепный альбом «Киноискусство Куросавы» с фотографиями костюмов и реквизита из этого фильма, что давало возможность часто встречаться с режиссером.

За ужином на вилле Куросавы в Готэмбе Ёкояма после долгих раздумий обратился к мастеру: «Подумайте, как было бы замечательно, если бы японские дети начинали знакомство с кино с фильмов Куросавы!»

Это было прологом к тому, чтобы передать слова президента фирмы Хидэто Фуруоки: «Не хотите ли вы снять фильм «Дитя ветра Матасабуро»?

Глава фирмы Фуруока намеревался предложить Куросаве экранизацию шедевра литературы для детей Кэндзи Миядзавы.

К тому времени Фуруока, большой фанат кино, уже был продюсером фильма «Большой духовный мир» (1989) Тэцуо Тамбы, вложил четыре миллиарда йен в голливудский «Кризис 2050» (1990) и другие работы и сейчас как раз искал фильмы, достойные финансовой поддержки.

Рассказывают, что, услышав эти слова, Куросава ответил: «Если я буду снимать, получатся воспоминания старика».

Ёкояма растерялся и не знал, что делать. И он решил не развивать тему.

Однако под влиянием этого разговора в душе Куросавы зародилась мысль об экранизации «Ветра Матасабуро». Я так думаю потому, что примерно в это же время я брал интервью у сценариста Масато Идэ для книги «Мэтр Акира Куросава и его группа». На вопрос о том, каков будет следующий фильм Куросавы, Идэ ответил: «Куросава говорил, не попробовать ли снять «Дитя ветра Матасабуро». Он сетовал, что «все делают фильмы для ребят спустя рукава». Но не показывать детям настоящие фильмы — это обманывать их, обделять. Такие же соображения приходили мне в голову, когда я работал над

«Повестью о Дзиро»[2]. Ваш отец, господин Куросава, родом из префектуры Акита в районе Тохоку. Горы Акиты можно сделать местом действия. В литературном оригинале речь идет о летних каникулах, но я предлагаю перенести действие в пору любования багряными кленами. Когда появляется Матасабуро, как раз может налететь сильнейший тайфун».

Ёкояма изумился, когда узнал, что, прочитав «Дитя ветра Матасабуро», Куросава всерьез задумался об экранизации. Не вдаваясь в рассуждения о том, детский ли это фильм или фильм с участием детей-актеров, его следовало снимать так, как считал Куросава.

«Мы-то восприняли слова Куросавы в буквальном смысле, но нам не следовало проявлять такую безмерную почтительность к его годам». Может быть, если бы в это время кто-нибудь еще хоть одним словом подтолкнул его, разговор об экранизации продолжился бы. В этом случае образовательные фильмы стали бы развиваться в другом направлении», — сожалел Ёкояма. «Ран» — произведение всей жизни для Акиры Куросавы, фильм, подобный завещанию. Закончив его, старый мастер, высказавший все, что хотел, наверняка искал, куда бы ему теперь обратить свой взор. «Дитя ветра Матасабуро» был бы для него как раз подходящим проектом.

[2] Режиссер фильма Токихиса Морикава; средства на его съемки в 1987 году тоже были выделены издательской фирмой «Гаккэн».



**«Тень воина»**



«Августовская рапсодия»

Задумался ли он о возможности вернуться в детство, услышав о планах про «Матасабуро», или же как раз размышлял об этом, когда случайно получил это предложение, неизвестно.

«Получатся воспоминания старика», — эти слова Куросава произнес с самоиронией. Я думаю, что этот мотив получил развитие в последующих фильмах «Сны» и «Августовская рапсодия», где главные герои — дети.

В «Снах» главный герой — не посторонний, а сам Куросава в детстве. В первом эпизоде «Солнце сквозь дождь» мальчик Акира в лесу встречает лис. Роща снималась в Готэмбе, но сначала подходящее место искали в Аките, где в изобилии растут японские криптомерии. Ведь и местом действия в «Матасабуро» он хотел сделать Акиту.

В новелле «Полет», которая так и не была снята (позднее по ней был сделан анимационный рекламный ролик), мальчик Акира летал и встречался с ангелами. Не напоминает ли это образ исчезающего в далеком небе «Матасабуро»?

Так или иначе, детские фильмы Лукаса были приключенческими лентами, наполненными ощущением игры. В противоположность им фильмы Куросавы с участием детей, в которых он, как всегда, постарался выразить себя, оказались совершенно другими.

## Фрэнсис Форд Коппола

23 апреля 1980 года состоялось первое в Японии шоу по случаю мировой кинопремьеры. Поводом послужил шедевр Акиры Куросавы «Тень воина» («Кагэмуся»). В расчете на международный рынок на зрелищную церемонию пригласили множество зарубежных кинематографистов.

Во время торжества все официальные лица не находили себе места от беспокойства. Дело в том, что едва работа над фильмом была завершена, его пришел посмотреть Синтаро Кацу, которого годом раньше не утвердили на роль Сингэна Такэды. После просмотра Кацу вышел к журналистам и с уверенностью заявил: «Если бы я снимался, фильм был бы другим. Темп неверный. Думаю, картина провалится».

На следующий день после премьеры в «Эмпайр-отеле» на пресс-конференции своими впечатлениями делились такие корифеи мирового кино, как Уильям Уайлер, Сэм Пекинпа, Артур Пенн. Их «приговор» был вполне определенным: «Этот шедевр наверняка останется в истории кино». Стоявший в стороне Куросава пребывал в хорошем расположении духа.

Однако как только журналисты упомянули про проблему с Кацу, Куросава расстроился. Резко ответил: «Вы все время спрашиваете меня толь-

ко про Кацу, но сегодня здесь много иностранных гостей, может быть, хватит!»

Среди «иностранных гостей» был человек, выделявшийся крупным телосложением и густой бородой. Это был Фрэнсис Форд Коппола. После пресс-конференции я подошел к нему и попросил автограф.

Потом я спросил про Копполу у Куросавы, и тот с улыбкой сказал: «Он выглядит слегка устрашающе, но на самом деле это очень мягкий человек. Он наделен теплотой и обаянием, привлекающими к нему людей. Он бывал у меня дома, и мой внук так подружился с ним, что заявил: «Давай поедем в Америку вместе с Копполой!»

Испытывая восторг перед творчеством Куросавы, Коппола отправил Куросаве телеграмму: «Если будете в Америке, было бы здорово встретиться у меня дома». В 1978 году у Куросавы, возвращавшегося из Италии с церемонии вручения ему премии «Давид ди Донателло», неожиданно выдалось свободное время. В Лос-Анджелесе он встретился с Лукасом, и они вместе отправились в Сан-Франциско, где их ждал Коппола.

Куросава провел в доме Копполы не один день. Собирались молодые режиссеры, разговаривали о планах, мечтах, Куросава рассказал о будущем фильме — «Тень воина». Гости, называвшие себя «детьми Куросавы», с трепетом слушали рассказы кумира.

Однако два месяца спустя «Тохо» отказалась предоставить компании «Куросава-про» 1,2 миллиарда йен, заявив, что может выделить лишь 0,9 миллиарда, и съемочные планы рухнули.

Узнав об этом, Коппола и Лукас провели переговоры с Аланом Лэддом-младшим из 20th Century Fox и договорились о правах на мировой прокат еще не снятого фильма. Под такой залог удалось получить необходимые деньги. Конечно же, эти двое были верными «детьми Куросавы».

Как на театр военных действий, приехали они к Куросаве на Хоккайдо, где шли съемки. С восхищением смотрели, как мастер снимает кульминационный масштабный эпизод битвы при Нагасино, — помимо всех трудностей, приходилось сутками стоять на пробирающем до костей ледяном ноябрьском ветре, бушевавшем на просторах Юфуцу. Куросава был вдвое старше их, но работал, не обращая внимания на холод.

Во время этой поездки в Японию в токийском районе Акихабара в магазине электротоваров Коппола заметил термостат, прибор, в котором разогревают, распаривают влажные салфетки осибори, которые подают посетителям в японских кафе и ресторанах. Он купил пятьдесят штук в комплекте и радостно отвез домой.

Приехав к Копполе в Сан-Франциско, Куросава посетил его студию. Шел монтаж «Апокалипсиса». В разгар работы Куросава и Коппола зашли в одну из монтажных. Услышав, что кто-то вошел, девушка-монтажер резко закричала: «Черт! Не мешайте! Уходите!» Куросава ретировался. «Я не знала, что это был Куросава», — извинялась она потом, но классик улыбнулся: «Вы не виноваты. Когда сидишь на монтаже, с головой уходишь в то, что делаешь».

Тогда же Куросава дал Копполе совет. Коппола разложил целую гору отснятого материала и не мог решить, как его выстроить. «Сочувствую вам, это занятие не из приятных, — сказал Куросава. — Не надо оставлять монтаж на самый конец, лучше завершать его всякий раз после окончания очередного съемочного цикла».

Куросава монтировал фантастически быстро. «Я показал своей группе, как монтировать, и они точно поняли, к чему я стремлюсь», — говорил он.

Коппола последовал совету мастера и изменил свой метод монтажа.

Говорят, из всех фильмов Куросавы Коппола больше всего любил «Злые спят спокойно». Особенно он восхищался первой сценой — свадьбой героя Тосиро Мифунэ и Кэко Кагавы, когда репортеры поочередно представляли присутствовавших на церемонии персонажей. Коппола назвал журналистов

«хором из греческой трагедии, которые в глубине сцены комментируют действие».

Этот прием Коппола использовал в первых кадрах «Крестного отца». Одновременно со свадебной церемонией в одной из комнат идут переговоры, один из героев получает заказ на убийство. Тайные переговоры, естественно, проходят в темноте, свадебная церемония — при ярком праздничном свете. Контраст света и тьмы производит сильное впечатление. Таким образом Коппола с самого начала задает образ всего фильма, определяющий суть его послания.

Вообще определенность противопоставлений, резкая ясность образов вполне в духе Копполы, который воспринимает кино как театр, еще точнее — как оперу. Представляя «Апокалипсис сегодня» в Канне в 1979 году, он был категоричен: «Это не фильм, это опера».

И в каннской версии, и в той копии, которая сначала демонстрировалась в Японии, не было ни названия, ни титров. Когда у исполнителя главной роли Мартина Шина, который приехал на премьеру фильма в Японию, спросили, почему, он ответил: «Коппола считал этот фильм пьесой. Поэтому на экране нет никаких надписей».

Наверняка для шоумена Копполы, когда он снимал сцены «с птичьего полета», важной точкой отсчета стали фильмы Куросавы, заставляющие думать об опере и великолепных эмаки-моно.

Рассказывая о дружбе Куросавы и Копполы, нельзя не упомянуть эпизод с Нобелевской премией. Сегодня стала легендой история о том, как порывистый Коппола отправил в Швецию в Нобелевский комитет телеграмму, в которой писал, что Куросаве необходимо дать премию.

Когда же могла на самом деле произойти эта история?

Говорят, все началось в баре. Разговор шел о том, что скоро Нобелевскую премию станут присуждать и за кино. «В таком случае, бесспорно, лучшим кандидатом является Куросава», — раздались голоса. Коппола был в возбужденном состоянии и сразу же прямо оттуда отправил в Стокгольм телеграмму. И что же из этого вышло?

Из Швеции пришло негодующее письмо, в котором говорилось: «Поскольку кандидатов на Нобелевскую премию выдвигают академики из научно-исследовательских институтов и других научных обществ, у вас нет права кого-либо рекомендовать».

## Джон Милиус

Стремившиеся создать новое американское кино «дети Куросавы» — Джордж Лукас, Мартин Скорсезе и другие — объединялись вокруг маленькой студии Копполы American Zoetrope, приняли в свои ряды и Джона Милиуса.

Как-то он отправился на Гавайи заниматься сёрфингом. Говорят, именно там он случайно посмотрел несколько фильмов, демонстрировавшихся в рамках Недели фильмов Куросавы, и решил, что будет кинорежиссером. Став рьяным поклонником Куросавы, в своих фильмах он обязательно находил возможность упомянуть имя японского классика.

Сейчас в его творчестве наступил спад, но в начале 70-х дела у Милиуса, которому Коппола поручил сценарий «Апокалипсиса сегодня», шли прекрасно. В 1972-м он сразу же привлек к себе внимание как сценарист лент «Жизнь и времена судьи Роя Бина» и «Иеремия Джонсон», а в 1973 году дебютировал как режиссер «Диллинджера».

Там есть сцена, в которой хозяйка борделя (Клорис Личман) сообщает агентам тайный адрес Диллинджера. При этом оба — хозяйка и полицейский — облизывают эскимо в красной глазури.

Эти кадры позаимствованы из «Бездомного пса» Куросавы: они повторяют сцену, в которой детектив-ветеран Сато (Такаси Симура) и арестованная женщина из оружейного магазина (Норико Сэнгоку) во время допроса едят эскимо.

На следующий год Милиус вместе с Майклом Чимино написал сценарий «Грязного Гарри—2» (1973, режиссер Тед Пост). В первой серии «Грязного Гарри» (1971) он лишь помогал редактировать сценарий, на сей же раз стал полноправным соавтором. Главный герой полицейский Гарри (Клинт Иствуд) и предполагаемый преступник на белом полицейском мотоцикле состязаются в стрельбе.

Ночью Гарри достает застрявшую пулю соперника и изучает оставшееся отверстие под микроскопом. И эта сцена — парафраз из «Бездомного пса». Полицейский Мураноуэ (Тосиро Мифунэ), у которого украли пистолет, на полицейским стрельбище достает из ствола дерева ранившую его пулю и просит исследовать ее под микроскопом в отделе экспертизы.

Хотя Милиус и был страстным поклонником Куросавы, взаимной привязанности между ними не возникло. В просмотровом зале японского филиала компании 20th Centure Fox сохранилась фотография, где Милиус и Куросава пожимают друг другу руки. Милиус был в восторге, что Куросава посмотрел его новый фильм «Конан-варвар» (1982). Однако Куросава его не одобрил, назвав «ребяческим».

«Конан-варвар» — повесть о доисторических временах. Главным героем Милиус сделал Арнольда Шварценеггера, который призван символизировать дух мачо, а сам фильм должен был стать западным вариантом повести о самурайской мести.

Конан в конце концов остается один, прячет всевозможное оружие, а потом, перебрасывая смертоносные орудия из руки в руку, разит злодеев одного за другим. Когда Кикутиё (Тосиро Мифунэ) из «Семи самураев» сражается с негодяями под проливным дождем, он со словами «Одним мечом можно уложить пять человек» выхватывает из земли заранее воткнутые мечи погибших воинов и разит противников. Эту сцену и скопировал Милиус.

Ко Накахира (1926—1978) работал ассистентом режиссера на фильмах Куросавы «Скандал» и «Идиот», которые снимались на «Сётику», а потом перешел на «Никкацу». Он дебютировал фильмом «Запретный плод» (1956) по знаменитому произведению Синтаро Исихары. Мне случалось беседовать с ним про «Трех негодяев в скрытой крепости» Куросавы. Глава армии самураев Рокурота Макабэ (Тосиро Мифунэ) скачет на лошади, не касаясь поводь-

**«Бездомный пес»**



ев, и обеими свободными руками разит вражеских всадников. На зрителей эта знаменитая сцена производит такое впечатление, что в зале раздаются аплодисменты и крики.

«Если бы проложить столь же длинные рельсы для операторов, то и я смог бы так снять», — сказал Накахира. Услышав это, Куросава подозвал его и спросил: «Накахира, думаешь, это съемка с движения?» — «А разве нет?» «Я ни разу не использовал съемку с движения. Это панорамирование, и только оно дает такой эффект», — подчеркнул Куросава.



«Телохранитель»

При панорамировании камера остается на месте, но объектив поворачивается и наклоняется. Изначально на просторе, где открывался вид на 360 градусов, камера совершала один оборот, обеспечивая «панорамную съемку». При съемке же с движения — тревеллинге — камера устанавливается на рельсах и съемка ведется во время движения камеры.

В чем различия между ними?

В том, как при этом выглядит фон. При тревеллинге создается эффект присутствия, ощущение, что движешься вместе с камерой, а задний план остается неподвижным. С другой стороны, если быстро панорамировать, то задний план плывет и возникает иллюзия стремительного движения.

Более того, в системе «Синемаскоп» кадр растянут. «Три негодяя в скрытой крепости» — первый фильм Куросавы, снятый по этой системе. Сцены действия — результат размышлений режиссера о том, как лучше всего динамически выстроить вытянутые в ширину кадры. Куросава так объяснял секрет этой техники: «На первый взгляд, наверное, покажется, что здесь один монтажный план. Но на столь большом пространстве так не получится. Для съемок горной дороги на Фудзияме я применил панорамирование несколькими камерами. Панораму мчащихся всадников я многократно чередовал с кадрами ног лошади. Зрителям кажется, что лошади пробежали огромное расстояние».

Конечно же, это магия монтажа.

## Лоренс Каздан

Деятельность Лоренса Каздана — еще одного из «детей Куросавы» — приходится на более поздний период, на 80-е годы. После окончания Мичиганского университета он сочинял тексты для рекламных роликов и параллельно писал сценарии. Один из них удалось продать компании Warner Brothers, после чего Каздан ушел из рекламы и сосредоточился на драматургии.

Спилберг, продюсировавший фильм по его сценарию «Континентальный разлом» (режиссер Майкл Эптид), познакомил его с Джорджем Лукасом. Это знакомство сделало его автором сценариев из цикла «Звездные войны», а в 1981-м Каздан дебютировал как режиссер, сняв триллер «Жар тела».

Насколько Каздан помешан на Куросаве, стало очевидно, когда вышел фильм «Телохранитель» (1992) режиссера Мика Джексона. Его сценарий был написан Казданом — это и был тот самый сценарий, продав который Warner Brothers, молодой драматург бросил рекламные поделки и пришел в кино.



**«Сны»**

Телохранителю-профессионалу Фрэнку (Кевин Костнер) поручают опекать суперзвезду, певицу и актрису Рейчел (Уитни Хьюстон).

В фильме есть сцена, в которой Рейчел в первый раз соглашается на свидание с Фрэнком. Он приводит девушку в кинотеатр, где показывают «Телохранителя» Куросавы. Сандзюро Кувабатакэ (Тосиро Мифунэ) молниеносно расправляется с тремя якудза. Тому из них, которого играет Джерри Фудзио, он отрубает руку.

На вопрос Рейчел, сколько раз он смотрел этот фильм, Фрэнк отвечает: «Шестьдесят два. Пожалуй, слишком много. Сам поражаюсь». Потом добавляет: «Самурай не боится смерти».

Когда об этом эпизоде рассказали Куросаве, он заметил, что не видел картину, но получил телеграмму по поводу выплаты вознаграждения за использованный фрагмент. А вот композитор Масару Сато, чья знаменитая тема из фильма Куросавы используется в американской ленте, со смехом говорил: «Если бы я и позаботился о копирайте на использование музыки, получил бы, наверное, приличную сумму. Однако мне ни гроша не перепало».

## Андрей Тарковский

Куросава с любовью вспоминает о Тарковском: «Он был мне, как младший брат!» Когда они встретились в московском Доме кино, Тарковский запел тему воинов из «Семи самураев», поскольку, как он рассказал, работая над «Андреем Рублевым», каждый раз перед съемкой пересматривал шедевр Куросавы. Вскоре они уже пели дуэтом.

«Я люблю, — говорил Куросава, — все фильмы Тарковского. Мне близка и его концепция человеческой жизни, и его концепция кино. Тем не менее, я почти всегда не согласен с тем, что у него получалось в итоге! Тарковский — поэт, а я нет».

Впервые они встретились в офисе фирмы Kurosawa Production в гостинице «Принц» в токийском районе Акасака, куда Тарковский приехал к мэтру. Виды из окон офиса Куросавы он удачно включил затем в фильм «Солярис».

Обрабатывая изображения, Тарковский использует виды японской столицы, чтобы дать представление о будущем мегаполисов. Фигурирующее здесь скоростное шоссе — та самая трасса, по которой он приехал к Куросаве. Когда Куросава в Москве смотрел «Солярис», он будто бы сказал: «Почему-то у меня такое ощущение, что я еду по Токио к себе в офис!»

Куросава хвалил картину: «В «Солярисе» повторяются кадры, в которых колышутся на дне пруда водоросли. У зрителей, как и у экипажа космического корабля, они вызывают ностальгию по Земле, желание вернуться на Землю. Как бы там ни было, но так воду еще никто не снимал».

Эти сцены «Соляриса» напоминают последние кадры из «Снов» Куросавы. Когда на экране возникает картина колышущихся в потоке прозрачных вод водорослей, в зал льются звуки «Кавказских эскизов» русского композитора Ипполитова-Иванова. Возможно, это изображение появилось под влиянием Тарковского.

После смерти Тарковского Куросава рассказывал: «Когда я прилетел во Францию, он лежал в парижской больнице. У меня не было времени его навестить — совсем не было! Я смог только послать ему цветы... Это был мой последний шанс повидаться с другом. Никогда не прощу себе те цветы!»

## Андрей Кончаловский

После «Красной бороды» Куросава планировал вступить на территорию Голливуда с фильмом «Поезд-беглец». В основу этой картины положено реальное происшествие, случившееся на сортировочной станции в Сиракузах, штат Нью-Йорк, когда внезапно в путь тронулся неуправляемый поезд. Об этом событии Куросава написал сценарий. В этой «тюрьме на колесах» случайно оказались двое сбежавших заключенных (Мэни и Бак) и клерк Сунамаки (Чарли). Сотрудники станции пытаются любыми средствами остановить состав. По замыслу Куросавы, это был экшн в чистом виде.

Куросава намеревался ставить фильм «Поезд-беглец» по своему сценарию. Однако из-за разногласий между японской и американской стороной работа откладывалась. Куросава доказывал, что нужно снимать на цветной 70-*мм* пленке, американцы же предлагали черно-белую пленку обычного формата.

Сам Куросава тоже слишком долго готовился к съемкам этого фильма. Велись разговоры о том, чтобы съемки осуществил Дзюнья Сато в Югославии или же Уильям Фридкин — в Канаде. Но все эти планы ни к чему не привели. В конце концов по рекомендации Копполы съемки поручили Андрею Кончаловскому в 1985 году. С того момента, как Куросава написал сценарий, прошло девятнадцать лет.

Однако Куросава остался недоволен таким исходом дела.

Он говорил: «Кончаловский верен моему сценарию лишь в том, что использовал тот же поезд, что ходил в то время, когда я писал сценарий. Характер же фильма совершенно другой. У меня не было ни женщин, ни тюрьмы».

Сценарий для снятого Кончаловским фильма был радикально переработан Грэмом Джостом. В оригинале ничего не говорилось о причинах катастрофы, и поезд просто ни с того ни с сего срывался с места и несся по рельсам. В первой части готового фильма появилась дополнительная сцена в тюрьме, показывавшая противостояние надзирателя (Джон П.Райан) и Мэни (Джон Войт). Несмотря на то что между персонажами ведутся грубые, чисто мужские разговоры, клерк Сунамаки превратился в женщину. В результате картина имела мало общего с оригиналом.

Узнал ли Кончаловский о том, что Куросава остался недоволен фильмом? К сожалению, мне об этом ничего не известно.

*Перевод с японского В.Серебрякова, М.Теракопян*

# Куросава о Куросаве

**Режиссер, которого Стивен Спилберг однажды назвал «современным Шекспиром изобразительности», как известно, не любил открыто обсуждать свои фильмы. Однако в интервью Доналду Ричи, впервые появившемся в журнале Sight & Sound в 1964 году, он рассказал о многом, и отрывки из этой и других бесед мы публикуем ниже.**

**«Гений дзюдо» (Sugata Sanshirô), 1943**



*Дебютная полнометражная работа Куросавы, снятая им в тридцать три года. Картина, действие которой происходит в XIX веке, рассказывает о деревенском юноше, приезжающем в большой город, чтобы обучаться боевым искусствам.*

Помню, когда я впервые произнес «снято!», мне показалось, что голос совсем не мой. Во второй раз это уже был я. Думая об этой первой картине, я в основном вспоминаю, как хорошо мне было, пока мы ее снимали. А в то время было нелегко приятно проводить время, снимая кино, потому что шла война и не разрешалось говорить о том, что казалось мне важным. Тогда все думали, что настоящий фильм, снятый в японском стиле, должен быть как можно более простым. Я не согласился, но мне это сошло с рук — что-то мне все же удалось сказать.

**«Пьяный ангел» (Yoidore tenshi), 1948**



*Начало сотрудничеству Акиры Куросавы и Тосиро Мифунэ положила история о гангстере и враче-алкоголике (которого сыграл другой его великий актер, Такаси Симура).*

В этой картине я наконец обрел самого себя. Это был мой фильм: его сделал я и никто другой. Отчасти так получилось благодаря Мифунэ. Симура прекрасно играл доктора, но я обнаружил, что не могу контролировать Мифунэ. Осознав это, я позволил ему играть, как он хотел, свободно распоряжаться ролью. Я не хотел подавлять его энергию, душить в нем жизненную силу. В итоге, хотя название относится к доктору, все запомнили именно героя Мифунэ.

Он на все реагирует стремительно. Если я говорю ему что-то, он сразу выхватывает из этого десять смыслов. Намерения режиссера он схватывает на лету. Мифунэ отличается от большинства японских актеров, и я хотел, чтобы он развивал свой талант.

Одна из причин невероятной популярности этой картины в то время — полное отсутствие конкуренции: никакие другие фильмы не проявляли искреннего интереса к человеку. С одним из персонажей у нас были трудности — собственно, с доктором. Мы с Кэйносукэ Уэгусой снова и снова переписывали его роль. И все равно герой выходил неинтересным. Мы уже готовы были сдаться, когда меня вдруг осенило, что персонаж слишком уж хорош, чтобы быть реальным, — ему был нужен дефект, некий порок. Вот поэтому мы

и сделали его алкоголиком. В то время большинство киногероев четко делились на «белых» и «черных»: либо почти святые, либо отъявленные негодяи. А нашего доктора мы сделали «серым».

**«Расёмон» (Rashômon), 1950**



*Шедевр Куросавы, в котором история изнасилования и убийства рассказана с полярных точек зрения нескольких персонажей, в 1951 году получил «Золотого льва» на Венецианском кинофестивале и породил живой интерес международной аудитории к японскому кинематографу.*

Я считаю, Матико Кё блистательно сыграла в этой картине, очень сильно. И чтобы добиться такого результата, ей пришлось около месяца репетировать роль.

Мы остановились в Киото, ждали, пока достроят декорации. Чтобы немного развлечься, мы начали смотреть какие-то 16-миллиметровые записи. На одной из них был фильм Мартина Джонсона о джунглях, и в одном из эпизодов я увидел льва, бродящего в поисках добычи. Я отметил для себя эту сцену и сказал Мифунэ, что именно такой игры я хочу от него, что он должен стать этим львом.

Тогда же в центре города Масаюки Мори посмотрел фильм о джунглях, и там показывали черного леопарда. Мы все пошли смотреть эту картину. Когда на экране показался леопард, Матико была потрясена и спрятала лицо. Я увидел ее жест и осознал, что это как раз то, что я хотел видеть в образе жены самурая.

Я люблю и всегда любил немые фильмы. Зачастую они намного красивее звуковых. Возможно, так и должно быть. Я во что бы то ни стало хотел хотя бы частично воспроизвести эту красоту. Помню, я думал так: одна из техник современной живописи — упрощение, и поэтому я должен упростить свою картину.

Во время работы над фильмом проблем нам хватало. Когда мы закончили монтаж первой части, на студии случился пожар, и затем второй — когда мы занимались озвучанием. Воспоминания о том периоде не приносят мне радости. Я также не знал, что картину послали в Венецию. И этого бы, конечно, не случилось, если бы Джулиана Страмиджоли[1] не увидела ее или она бы ей не понравилась.

**«Идиот» (Hakuchi), 1951**



*Вскоре Куросава экранизировал роман Достоевского «Идиот». Продюсерской компании Shochiku оригинальная авторская версия показалась слишком длинной и впоследствии была значительно сокращена. Картина не имела успеха у критиков и оказалась коммерческим провалом.*

Этот фильм я задумал еще до того, как снял «Расёмон». Я с детства читал Достоевского и уже тогда подумал, что из этой книги может получиться великолепный фильм. Естественно, нельзя сравнивать меня с ним, но он попрежнему мой любимый автор — Достоевский наиболее честно говорит о человеческом бытии. И мне кажется, сняв эту картину, я наконец по-настоящему понял его.

Люди говорили, что фильм вышел неудачный. Я так не думаю. По крайней мере, если рассматривать его просто как развлечение, не думаю, что он стал полным провалом.

[1] Глава агентства Unitalia Film.

**«Жить» (Ikiru), 1952**



*Такаси Симура создал незабываемый образ, сыграв чиновника, который, узнав, что болен раком, находит в жизни новый смысл.*

Лучше всего я помню длинный финальный эпизод, где время от времени мы видим сцены из жизни героя в будущем. Изначально я хотел, чтобы весь эпизод сопровождала музыка. Я обсудил это с Фумио Хаясакой, мы приняли единодушное решение, и он написал партитуру. Но когда пришло время озвучания, оказалось, что сцены никак не вяжутся с музыкой, что бы мы ни делали. Я долго думал об этом и в итоге убрал всю музыку. Помню, как тогда расстроился Хаясака. Он сидел, не говоря ни слова, а остаток дня старался казаться веселым. Мне было жаль, что пришлось так поступить, но я должен был это сделать. Сейчас уже бессмысленно говорить, что я тогда чувствовал, — ведь его уже нет.

Хаясака был прекрасным человеком. Мы работали так, словно он (в своих очках) был слепым, а я глухим. Наше сотрудничество было очень плодотворным, потому что слабая сторона одного была одновременно сильной стороной другого. Мы были вместе десять лет, а потом его не стало. Это была потеря не только для меня, но для всего мира музыки. Второй раз такого человека в жизни не встретишь.

**«Я живу в страхе» (Ikimono no kiroku), 1955**



*Куросава снял мрачную картину о стареющем человеке (эту роль сыграл Мифунэ), одержимом идеей о грядущей ядерной войне.*

Я работал над «Семью самураями» и как-то пошел навестить Хаясаку, он болел. Мы беседовали, и он сказал, что если над человеком нависла угроза смерти, он не может хорошо работать. В то время он уже был сильно болен и очень слаб, и мы знали, что в любой момент он может умереть. Он тоже это знал. Перед этим мы немного поговорили о ядерных испытаниях на атолле Бикини. Когда он сказал, что умирающий человек не может работать, я подумал, что он имеет в виду себя, но это было не так. Он говорил обо всех, о каждом из нас.

Работая над сценарием, мы[2] с каждым днем все сильнее чувствовали, что создаем нечто важное, что если настанет конец света, придет время Страшного Суда и мы должны будем отчитываться за прожитую жизнь, мы встанем и гордо скажем: «Мы сняли «Я живу в страхе». Именно такой эта картина и получилась в итоге.

**«Трон в крови» (Kumonosu-jô ), 1957**



*В поражающей взгляд экранизации «Макбета» действие трагедии Шекспира перенесено в Японию XVI века.*

Я хотел снять «Макбета». Проблема была в том, как адаптировать эту историю под японский образ мышления. Сам сюжет достаточно понятен, однако японцы иначе относятся к таким феноменам, как ведьмы и призраки. Я решил использовать технику театра Но, поскольку в нем стиль и сюжет составляют единое целое. Мне хотелось перенести на экран ма-

[2] Синобу Хасимото, Хидэо Огуни и Акира Куросава.

неру игры актеров Но, их пластику, походку и общую композицию, характерную для этого театра.

**«Злые спят спокойно» (Warui yatsu hodo yoku nemuru), 1960**

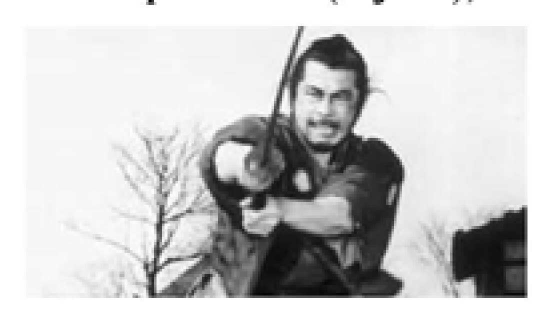


*С необыкновенным мастерством Куросава использовал пространство широкого экрана, чтобы рассказать историю из современной жизни, ставшую обвинительным актом продажному большому бизнесу.*

Это был первый фильм, снятый моей собственной компанией Kurosawa Productions, я сам финансировал производство. Начиная с этой картины ответственность за все, что я ни делал бы, лежала только на мне. Поэтому я много размышлял о том, какой фильм мне стоит снять. Идея снимать ради денег меня не привлекала — режиссер не должен использовать свою аудиторию в корыстных целях. Я же хотел рассказать социально значимую историю. Наконец я решил снять картину о коррупции, поскольку взяточничество, нечестные доходы и прочие пороки, процветающие в обществе, на государственном уровне, всегда казались мне самыми низкими преступлениями. Большие люди прячутся за фасадами известных организаций с хорошей репутацией, огромных корпораций, и никто не догадывается, какие они подлецы, какими жуткими вещами они на самом деле занимаются. Мне показалось важным разоблачить этих людей, и я начал работать над фильмом.

Но даже в процессе работы я понимал, что фильм не получится таким, как я его задумывал, просто потому, что я не мог рассказать и показать всего, что хотел.

**«Телохранитель» (Yôjinbô), 1961**



*Мифунэ предстает в ставшем легендарным образе самурая, который стравливает между собой два враждующих бандитских клана, действующих в небольшом городке. Как известно, Серджо Леоне использовал этот сюжет в картине «За пригоршню долларов».*

Это идеальная основа для интересной истории, и мне показалось удивительным, что никто до сих пор не додумался ее использовать. Идея в том, что две стороны соперничают друг с другом, но это не противостояние плохих и хороших, здесь обе стороны одинаково плохи. Все мы знаем, что это такое. Мы, будучи слабыми, оказываемся зажатыми в тиски, и выбрать из двух зол меньшее невозможно. Картина стала невероятно популярной, это был хит. В нашей компании говорили, что все это благодаря многочисленным сражениям на мечах. Но дело не в этом, причина — в характере персонажа, в том, как он действовал. Он герой в истинном смысле этого слова, у него есть реальная причина, чтобы бороться. Он же, не размахивая мечом, стоит над схваткой.

**«Рай и ад» (Tengoku to jigoku), 1963**



*Основой для этого завораживающего триллера послужил роман Эда Макбейна «Выкуп Кинга».*

Каждый фильм рождался из того, что когда-либо переживал я сам. Однажды у моего друга похитили сына, и этот варварский поступок так сильно огорчил и возмутил меня, что я решил снять «Рай и ад». С тех пор мне присылают массу писем, люди обвиня-

ют меня в том, что в картине я показываю, как нужно похищать детей. Но это вовсе не то, что я имел в виду. Просто когда с моим другом случилось несчастье, оно произошло и со мной.

**«Красная борода» (Akahige), 1965**



*В последней совместной с Куросавой работе Тосиро Мифунэ сыграл роль врача сельской больницы в Японии конца XIX века, который обучает молодого заносчивого стажера, показывая ему, насколько ценны их труд и старания для бедных и больных. Утомительные съемки длились два года.*

Работая над этой картиной, я представлял себе нечто особенное. Я хотел сделать что-то... удивительное, внушительное, чтобы люди почувствовали, что непременно должны увидеть этот фильм. Чтобы добиться этого, все мы работали напряженнее, чем когда-либо, старались не упустить ни одной детали, были готовы преодолеть любые трудности. Это был действительно тяжелый труд, дважды за период съемок я сильно болел.

**«Тень воина» (Kagemusha), 1980**



*Первый после десятилетнего перерыва фильм, снятый Куросавой в Японии. Благодаря Джорджу Лукасу и Фрэнсису Форду Копполе компания 20th Century Fox согласилась частично финансировать производство картины.*

Я приехал в Америку на церемонию вручения премии «Оскар». Там я увидел Джорджа Лукаса и Фрэнсиса Копполу. Они подошли и сказали, что мои фильмы многому их научили. Лукас также добавил, что хотел бы помогать мне всем, чем только сможет. В то время я пытался договориться об условиях производства «Тени воина» с компанией Toho, но наши переговоры практически зашли в тупик. Поскольку это была наша первая встреча, я не мог сразу заявить, что мне не хватает денег на проект. Но, должно быть, в беседе с ними кто-то упомянул о моей проблеме, потому что они пришли в 20th Century Fox и убедили Алана Лэдда-младшего вложить средства в мой проект в обмен на право распространять картину за пределами Японии.

**«Ран» (Ran), 1985**



*В величественной эпической картине Куросавы сюжет, близкий к шекспировскому «Королю Лиру», перенесен в Японию XVI века.*

Идея, которую я стремился воплотить в «Ран» и которая оформилась уже на этапе написания сценария, в том, что боги, или единый Бог, или какой бы то ни было иной представитель высшей силы, наблюдающий за всеми событиями человеческой жизни, пребывает в печали, видя, как люди уничтожают друг друга, и чувствует, что повлиять на их поведение он не в силах.

*Sight & Sound, 2010, July*

*Перевод с английского Елены Паисовой*

В подборке использованы фрагменты интервью, проведенных Тони Рейнсом (1981) и Майклом Срэгоу (1986)

МАКСИМ ЛЮБОВИЧ

# Слова затмения

**АЛЕКСАНДР СОКУРОВ. ИНТОНАЦИЯ**





**Александр Сокуров**

Инвентарь истинного художника всегда складывался исключительно из тех возможностей, которыми располагает сама природа, предусмотревшая все, что нужно для преломления мира в соответствии с интуицией творца. Для этого лишь требуется быть с этой природой на «ты». Александру Сокурову еще в конце застоя удалось найти идеальный вариант экранизации платоновской прозы, который проявился в методе подвижного отпечатка прошлого, истории в ее зафиксированном течении. Это породило уникальный эффект ожившей мумии ушедшего времени. Через навязанные изображению дефекты, шепот и треск фонограммы, через намеченные абрисы людей-функций Сокуров выталкивал из стилизованной фотографической раскладки то ощущение, которое позже для многих станет конденсатом всех возможных характеристик Петербурга.

Экспрессионистский излом угловатых улиц, деформированное пространство фантомного города и потерянный в нем человек, от вопросов своего происхождения переходящий к вопросам мироздания. Этот лейтмотив не обошел ни одну работу режиссера, от фильма к фильму меняясь лишь интонационно. «Фальсифицированная» реальность благодаря удивительному свойству хроники — становиться со временем «игровым документом» — обнажалась в своей природной стилизованности, становясь от того новым приемом, но никогда — эстетической оплошностью или авторской издевкой. Поэтому снятые режиссером игровые и документальные ленты практически находятся в одной весовой категории, все же склоняясь в сторону неигровой.

**«Интонация». Автор сценария, режиссер Александр Сокуров. Операторы Александр Дегтярев, Егор Жердин. Художник Игорь Мосин. Звукорежиссеры Макар Ахпашев, Владимир Персов. «Пролайн Фильм» по заказу телеканала 100ТВ. Россия. 2009**

Александр Сокуров оказался наделен тем редчайшим талантом, который позволяет одинаково блестяще орудовать в контрастных локациях кинематографического поля: от почти эйзенштейновской провокации квазидокументом до буквальной деформации объективной картины мира через субъективное зрение персонажей. Своеобразным «потолком» таких штудий по ту сторону «игровой» и «неигровой» стала «Восточная элегия», где видимое содержание кинокадра теряло свои очертания, вводя зрителя в заблуждение. Через какое-то время вы теряли связь с изображаемым, невольно отдаваясь на произвол авторского дискурса, и человеческая фигура, возникающая в млечной дымке японского островного тумана, постепенно растворялась за темноватой черепицей крыш. А затем появлялась вновь, но на этот раз, поселяя внутри у зрителя сомнения в адекватности его восприятия. Кадр длился примерно минуту, которая казалась вечностью. В этом Сокуров оказался ровней самому Алексею Герману, еще одному ветерану пространственно-временны́х связей. Но если Герман держал курс на предельную эмоциональность способа изображения, то Сокуров, аскетически подходя к условностям экранного мира, полностью заполнял кадр смыслом, почти обездвиживая людей в кадре, девальвируя слово, позволяя сюжету парадоксальным образом выстраиваться не через событийность, но двигаясь согласно ассоциативно-чувственной карте изображения. Можно сказать, что это кино — апогей фильма без интриги. Верность своему традиционному подходу к повествованию режиссер хранит и в новом проекте, полностью построенном на взаимоотношениях вербального и визуального. Время от времени одно перекрывает другое, но ни в коем случае не подавляет. Слова могут литься рекой, но лишь изобразительная пунктуация автора фильма в состоянии придать произносимому свою особую интонацию, не скрывая подлинный смыл, а, наоборот, наделяя его новым прочтением в контексте различных по своему характеру пространств.

Для Александра Сокурова, снявшего несколько десятков документальных картин о проблемах и персонах постсоветской России, цикл телевизионного философического диалога не является, по сути, чем-то из ряда вон в крепкой эстетической канве его тридцатилетней фильмографии. Но когда свободная мысль попадает в контекст, меняется восприятие авторского мыслеобразования — зритель и художник синхронно склоняют головы в понимающем кивке. Режиссер поднимает насущную проблему «похорон русской философии» в неразрывно связанных с ней рассуждениях о метафизике отечества, народной и соборной парадигме, об интуитивистских и религиозных школах. Сегодня это утратило свою былую силу, которая раньше могла мудрую беседу превратить в форум.

В «Интонации» Сокуров реабилитирует традицию античного диалога (по которому так соскучилась мыслящая часть народонаселения) в условиях свободного, но исторически конкретного эстетического пространства, подчеркивающего характер беседы, индивидуальность каждого участника и его отличие от оппонентов. В серии встреч, составляющих форму и содержание «Интонации», скрыто, но ощутимо соперничают власть и народ в лицах статных политиков, наматывающих на ус каждое сокуровское возражение, и ироничных, но до мурашек откровенных ученых-гуманитариев и людей искусства. Скрещение мыслей на территории сакрального места высекает из разговора искру прозрения, готовую в любое мгновение разрастись до масштаба национального пожара. Беседа не ставит себя горячо дискуссионной, она начинается как давно заявленный диалог о старых проблемах, которые в интерпретации Сокурова обретают новые краски и значение. Автор саркастически обыгрывает термин «интеллигенция», к сожалению, утративший свою былую силу с тех пор, как стал употребляться везде и во всем и превратился в пережиток прошлого. Режиссер затмевает ярко выраженный официальный менторский тон видных российских чиновников теми подводными смыслами, которые выдают в этих людях послушных слуг отечества, возможно, даже сво-



«Интонация»

его рода жертв собственной должности, вынужденных документ ставить выше человеческого слова. Питерский арбитр экранного визионерства поворачивает диалог таким боком, что «интеллигентность» и сдержанность собеседников оборачиваются тривиальной увёрткой от разоблачительной конкретики авторских вопросов, как это произошло с Валерием Зорькиным и Владимиром Якуниным. В итоге внешнее самообладание председателя Конституционного суда РФ начинает выдавать в бегающих глазах неловкость из-за отсутствия права на паритет с суждением режиссера, а ведь на самом деле ему бы очень хотелось с ним согласиться, да нельзя — мешает важная государственная должность и верность «царю». А социалистические пристрастия президента «Российских железных дорог» и вовсе заставляют его поинтересоваться у собеседника: «А вы о чем?», когда высказываемые режиссером мысли начинают расходиться с тем, что называется «оптимистичным взглядом в будущее». Выходит такая ситуация, в которой за шорами начальников не видно окружающей проселочной разрухи, но зато соблюдается государственная этика. И только храмовая тишина Исаакия, вечные иконы и толстые слои свинцового света, заливающие двух собеседников, становятся точкой отсчета в цикле-размышлении о феноменологии российской культуры.

Источником всех интеллектуальных перипетий тут становится собор, метафорически намекающий на истоки русской философии. Начиная с высокопарных фраз о судьбах отечества и пафоса обобщенных формулировок, в финальном диалоге Сокуров приходит к интимнейшей из форм искусства. Поэзия в устах Юрия Шмидта задает чтению предельно личностный ритм, не скрывающий глубокий трепет по отношению к строкам Бродского, просто поэта, с которым Шмидт когда-то дружил. Из друга Иосифа он превратился в воспоминание, окунуться в которое для человека, согласно профессии обязанного быть бесстрастно объективным как к педофилам, так и к домохозяйкам, значит, снова пожать теплую руку друга, ныне ангела-хранителя, и, отстранившись, следовать на очередной процесс. В этом есть та необъятная доля символики, как и во всех работах Сокурова, прячущейся в самых непредсказуемых уголках кадра и в самых простых, ровным счетом ничего не значащих деталях вещного мира. Сложность состоит только в том, чтобы различить это нематериальное свечение.

В «Интонации» на каждого чиновника, привыкшего все раскладывать по полочкам и давать ответы на любые вопросы, приходится один творец-

деструктор, разбивающий в пух и прах натянутые восклицания о вечном и великом безостановочным артиллерийским огнем возникающих гипотез. Так же, как слово и изображение в «Интонации» в различных комбинациях работают друг с другом, так и смыслы и идеологемы власти и искусства не боятся перекрывать друг друга в состязании за право быть истинными. В процессе диалогов потихоньку выявляется различие официальной гербовой бумаги и мятого, исписанного клочка тетрадной заметки. И если есть у человека сердце, он скорее поверит тому, что скомкано и отправлено в стол, а не тому, что наобещано на шелковой бумаге и бесследно забыто. Конформистская тенденциозность, вечно текущая в жилах России и обострившаяся в самые тяжелые десятилетия советского периода, перетягивает весы в свою сторону. Таковы реалии новостных блоков и российских СМИ в целом, чего сегодня не заметит разве что дворовая собака. Квазикапиталистический аппарат РФ, построенный на неприкрытой иерархии даже не властной верхушки, а «элитарных» декультуризированных слоев с минимальным процентом понимания и максимальным процентом обладания, вывел-таки Россию на территорию выжженного постмодернистского дискурса, где не осталось места художественной и философской рефлексии, где напротив новоарбатских Mercedes, в загаженных кустах, валяются в беспамятстве дворовые бедолаги. Доведенная до изнеможения российская общественность (или то, что от нее осталось) требовала соответствующего художественного резонанса.

Откликнулся сам Сокуров. Он сделал это, как всегда, по-своему, местами эстетически раздражая зрителя. Временами изображение кромсается на несколько сегментов причудливого полиэкрана. Но это такие мелочи по срав-



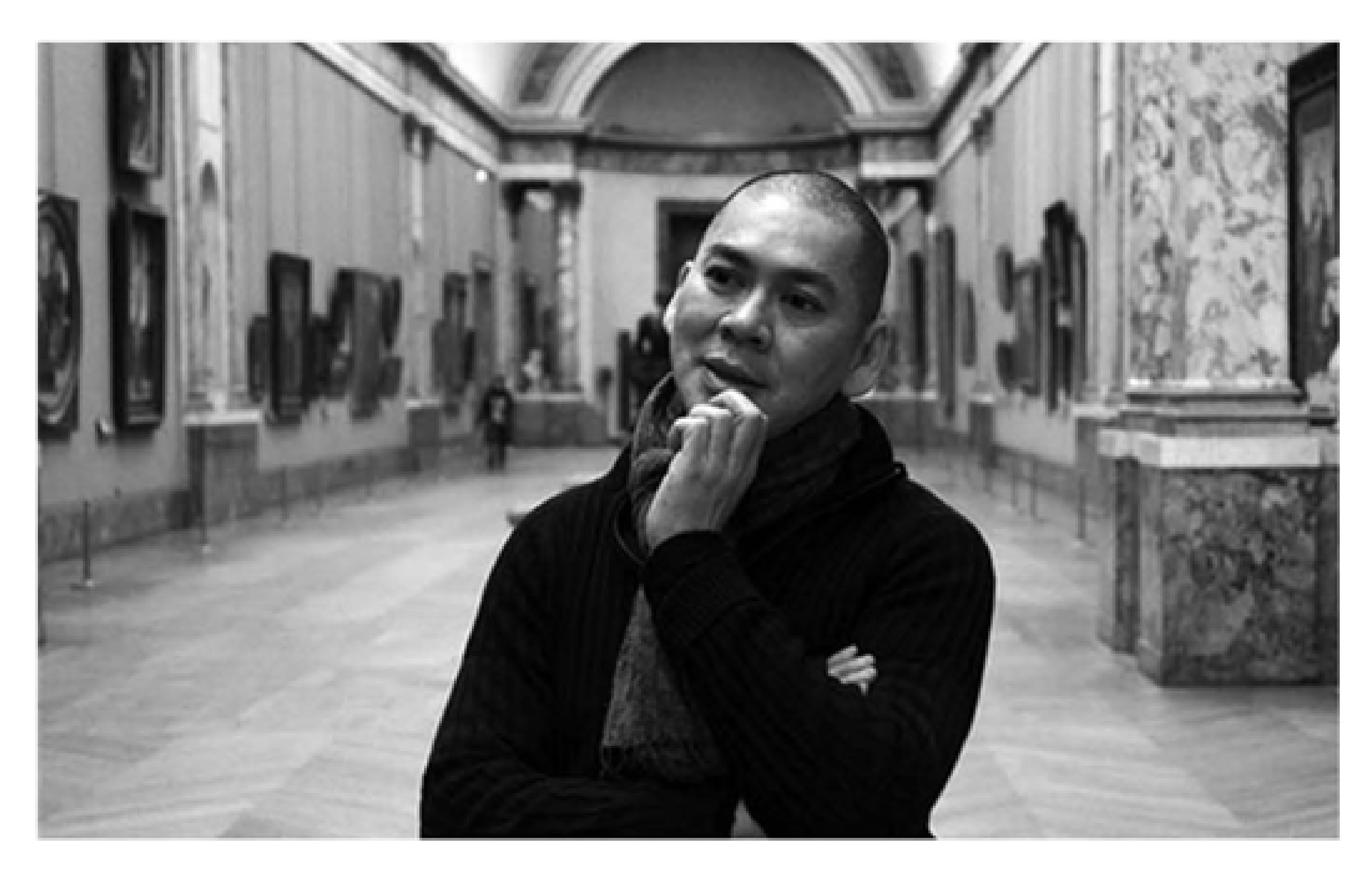
**«Интонация»**

нению с тем, как в паузе разговора с В.Зорькиным раздается фантомный телефонный звонок, возникающий как будто для того, чтобы не позволить условности избранного пространства взять верх над реальностью. Поворот головы, редко встречающиеся взгляды и шепот прячущихся мыслей, витающих в воздухе, делают цифровую сепию тактильной прослойкой изображения, к которой можно прикоснуться. Сокуровская длань, скользящая по малахиту, становится вашей дланью, его временами скорбное дыхание — вашим, но мыслить вам предлагается самостоятельно. Авторитаризм режиссера здесь неуместен. Собеседники всегда в состоянии столкновения с собственным отражением, не оставляющим их наедине ни на секунду. В сюжете с Арсеном Каноковым зеркало вообще служит единственным инструментом репрезентации, разрезающим лица в отражающей мозаике. Во втором по счету сюжете с композитором Сергеем Слонимским скованная строгость плиточного рисунка, геометрия форм в один момент разряжается отдаленным гудком мелодии «Подмосковных вечеров» со старого «Маяка», емко обыгрывая ироническую интонацию старого музыканта, который спорит с Сокуровым о музыкальных вкусах и почти вгоняет режиссера в краску. В этих этюдах с подлинными созидателями ощутимо самое ценное — гуманистическая отдача, которой никогда не дождешься от представителей власти. За каменной статью государственного лица зачастую нет и намека на сочувствие, но, удивительно, всегда найдутся ответы, которые оппонирующие слуги искусства не возьмутся давать из-за нравственного порога, установленного, простите, самим Богом. Ведь только он знает ответы на все. И наше счастье, что он до сих пор не ответил. Но, кажется, намек на ответ есть в стихах Бродского, которые Шмидт читает с радостью первоклассника, впервые испытавшего восторг от произнесения стихотворной строфы. Такие вещи невозможно подделать.

В «Интонации» Сокуров загодя понимает, что ему ответят и председатель Конституционного суда, и президент «РЖД», и — но уже не так шаблонно — президент Кабардино-Балкарии, раскрывшийся ближе к концу встречи, когда речь вышла за рамки официального разговора в галстуке. Одновременно зрителю предложена альтернатива, по всем параметрам расходящаяся с чиновничьей формой, за которой все же блестит лучик здравого смысла и самостоятельного, но уставшего сознания. Это точка зрения творческой элиты, крепко ушедшей в подземные течения дум, тогда как наверху любой пробившийся из недр ключ норовит уткнуться в болото. Там, внизу, Сокуров и ищет. Если не ответ, то тогда уж хоть какой-то отзвук человеческой души. И получает его. Получает, не соглашаясь почти со всем, хватаясь за голову, словно от внезапно накинувшейся боли, на самом деле вызванной страхом перед ответом, который посеял бы внутри скорбное бесчувствие. Он удивляется парадоксам русской истории, наполненной неудержимой, поистине чудесной страстью к созиданию и жизни. И утешается тем, что на его вопросы все еще кто-то отвечает.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

# Китаец в Париже, или Умножение призраков



Цай Минлян

Сяо Кан должен был оказаться в Париже. Цай Минлян не мог не привести в этот город свой любимый персонаж, своего экранного двойника. В фильме «Лицо» он передал Сяо Кану свое ремесло — наделил его профессией режиссера. Дороги паломников и живописцев веками ведут в Рим. Киношников тянет в другую столицу. Не только из прагматических соображений — французские продюсеры собаку съели на копродукциях, охотно вкладывают евро в проекты авторов из экзотических регионов. Для уроженцев дальних стран Франция сохраняет мифологический статус *прародины кинематографа* (и прочих визуальных искусств). У Цая к тому же имеется существенный личный мотив. В своих многочисленных интервью режиссер признается: его авторская манера сформировалось под влиянием французской *«новой волны»*. Поминает среди кумиров Робера Брессона и Франсуа Трюффо.

Сяо Кан — маленький Кан — маска-характер. Альтер-эго, дубль, но не точная копия автора. Субтильный меланхолик Ли Каншэн, бессменный исполнитель роли, — вечный мальчик, который стареет, но не способен заматереть. Он совсем не похож на раздобревшего Цая, чья жизнерадостная улыбка комика-простака невольно вызывает ассоциации с физиономиями даосских божков, ответственных за распределение материальных благ и прочих атрибутов житейского благополучия. Сяо Кан — проекция *скрытого «я»* постановщика. Маленького Кана — не без основания — принято сравнивать с Антуаном Дуанелем, постоянным героем Трюффо. Оба автора следили за житейской эволюцией своих фаворитов, наблюдали за процессом мужания: от пубертатных метаний до кризиса среднего возраста. И все же есть у Сяо Ка-

**«Лицо» (Visage). Автор сценария и режиссер Цай Минлян. Оператор Ляо Пэньцзюн. Художники Патрик Дешен, Ален-Паскаль Усио. Композитор Жан-Клод Пети. В ролях: Ли Каншэн, Фанни Ардан, Летисия Каста, Натали Бай, Жанна Моро, Жан-Пьер Лео, Чэнь Чаоцзюн, Чэнь Шианьчуй и другие. JBA Production, Homegreen Films, Tarantula, Circe Films, ARTE France Cinéma. Франция — Тайвань — Бельгия — Нидерланды. 2009**

на черты, сближающие его с персонажем другой, донововолновской традиции — с неугомонным Чарли, экранной маской Чаплина. Тому приходилось влезать в спецовку рабочего, в мундир полицейского, в робу арестанта и даже в дамский корсет. Как и Чарли, в *предлагаемых обстоятельствах* Сяо Кан остается самим собой. Он то и дело меняет профессии, корректирует свой социальный статус. Биография персонажа зыблется, полнится явными нестыковками. Не хочет приобретать строгий вид: последовательность и стройность официального послужного списка. Жизненный путь Сяо Кана можно обрисовать лишь в общих чертах. В юности был мечтательным оболтусом, чуть было не вляпался в криминал. Распространял рекламные флайерсы, торговал часами с лотка, работал киномехаником, снимался в малобюджетном порно, бомжевал в Куала-Лумпуре. Дослужился до режиссера. Бисексуален, как и его покойный отец.

Либретто «Лица» довольно условно, сюжетный каркас обозначен пунктиром. Драма — без въедливой проработки мотивировок. Цепочка визуальных фантазий, соподчиненность которых непросто установить. Артхаусный режиссер из Тайбэя едет в Париж, чтобы снять кино по мотивам библейской легенды о Саломее и Иоанне Крестителе. Точнее — на основе одноименной пьесы Оскара Уайльда (как известно, написанной по-французски). Сяо Кан мотается по Парижу, отдаваясь потоку разнородных эмоций. Переживания — на стыке ностальгии, творческих мук и эротических грез. Роль кровожадной красавицы Саломеи достается некоей раскрученной топ-модели (костюмы и позы меняет Летисия Каста). В пожилом, длинноволосом, полубезумном мужчине, играющем Ирода, можно — не без труда — опознать любимого героя Трюффо, обрюзгшего Антуана Дуанеля. Он же — Жан-Пьер Лео.

Явление Лео — не единственное камео. В кадре — в качестве *guest star,* без особой фабульной необходимости — возникают Жанна Моро и Натали Бай. Заметная роль продюсера-француженки, которая курирует проект тайваньского режиссера, отдана госпоже Ардан. Даму, как и саму актрису, зовут Фанни. Для полноты оммажа в команде *знаковых* женщин Трюффо недостает разве что Катрин Денёв и Изабель Аджани. Возможно, они тоже получали



**«Прощай, «Прибежище дракона»**




«Капризное облако»

предложение принять участие в съемках «Лица». Но отвергли его по каким-то причинам.

Визуальным рефреном картины становятся витрины, окна и зеркала. Известно, что фильм был сделан при участии Лувра, руководство которого провозгласило новый курс — на сближение классических и актуальных искусств. Не потому ли Цай решил взглянуть на своих фигурантов, как на объект экспонирования? Камера частенько наблюдает за персонажами, находящимися в помещении, снаружи, из-за стекла. Через витрины кафе или окна квартиры. Возникает цепочка пространственных уподоблений — *застеколье:* музейная витрина, аквариум, видимый мир за плоскостью монитора.

Стилеобразующим приемом Цай Минляна считается его пристрастие к статичным планам, к «живым картинам». Режиссер начинал карьеру на телевидении, в конце 80-х. Тогдашняя технология студийных съемок ограничивала движение камеры. Цай воспринял этот способ работы с пространством и перенес в большое кино. Со временем его фильмы становились все более условными. В «Капризном облаке» постановщик обратился к эстетике пантомимы. Или *немых этюдов* — актерского тренинга из учебной программы театральных школ. Сценки с гэгами — в духе ранних комических — даны режиссером в реальном времени, без явных монтажных склеек. Нынешний Цай Минлян дрейфует от пантомимы к перформансу. Многие эпизоды «Лица» почти неотличимы от *галерейного видео*, от хроники акций современных художников. Его фирменный замедленный ритм обретает вязкую монотонность.

Летисия Каста — в образе безымянной топ-дивы, — изнывая от одиночества, то и дело затевает манипуляции с окнами и зеркалами. Старательно, неторопливо (при помощи клейкой ленты или полосок черной бумаги) она заклеивает поверхность стекла. Перекрывает доступ внешнему источнику света. Нивелирует потенциальный носитель (агент) изображения, превращая плоскость в самодостаточный черный квадрат. Интерьер становится абстрактным пространством. Содержимым *темной комнаты*, недрами камеры-обскуры, нутром кинозала, местом, где материализуются фантазмы и фантомы. Возникает мотив вытеснения реального воображаемым. Воспроизводства фантазий и призраков. В чем, собственно, и заключается сущность кино. Любопытно, что героем сексуальных мечтаний натурщицы-примы Цай Минлян делает Чэнь Чаоцзюна, брутального антипода Ли Каншэна, звезду своих ранних лент. К этому маскулинному типу — «стопроцентному мужику» — испытывал нешуточное влечение застенчивый юноша Сяо Кан. Исподволь, будто бы ненароком, возникает эффект *переклички зеркал.* В томлениях героини Летисии Касты можно увидеть трансфер вожделений центрального персона-

жа «Лица». Напомню, что Сяо Кан-режиссер экранизирует пьесу Уайльда о неразделенной любви, драму, в которой пульсируют токи декадентского мазохизма. Саломея жаждет плотской близости с Иоканааном. Суровый пророк отвергает ее, отклоняет все домогательства. И мысли, и тело мученик отдает безличному божеству, а не одержимой сексом земной красавице.

В предыдущих картинах Цай Минлян не раз обращался к наследию попкультуры (50—60-х годов). Девушки в мюзик-холльных нарядах выводили мелодии полузабытых гонконгских хитов. Пели и двигались под раритетные записи. Задача *анимировать* старые шлягеры в фильме «Лицо» возложена автором на Летисию Касту. Забавно следить за тем, как самозабвенно европейская знаменитость воспроизводит прононс непонятной ей речи. Забота — не разминуться с чужой фонограммой. А вот испанскую песню «Год любви» (Un año de amor) — из «Высоких каблуков» Педро Альмодовара — актриса, видимо, записала сама. Отсылка к мифологии этого режиссера, скорее всего, не случайна. Цай Минлян отправляет сигнал европейскому зрителю — ищет контакт через понятные ассоциации. Приоткрывает прием: правила игры с поколенческой ностальгией. Ретрогламур — выражение недостижимого шика. Отзвук тоски по допубертатным воспоминаниям. По духу и стилю *эпохи невинности*, ушедшей в небытие. По *чистому* развлечению, искусству простых коллизий, ярких страстей и очевидных чувств.

Фильтр ретрогламура определяет мировосприятие многих представителей сексуальных меньшинств. Если не принимать это в расчет — не понять расстановку идолов и икон в субкультурной божнице. Летисии Касте приходится изображать не конкретную даму — символ-фантом, квинтэссенцию женской сути. Прекрасна, изысканна и недоступна, ее побуждения невозможно понять.

Если вспомнить перипетии судьбы Сяо Кана, нетрудно обнаружить очевидную закономерность. Герой обречен на неприкаянность. На протяжении нескольких лент («Дыра», «Капризное облако», «Я не хочу спать в одиночку») он пробует завести отношения с представительницами противоположного пола. Но попытки упорядочить личную жизнь обречены на конфуз. В союзе с женщинами Сяо Кан не находит сексуальной гармонии. И снова остается один. Реальные девушки не тождественны глянцевому фетишу. Спасение — в мимолетных связях с мужчинами. Отыскать себе постоянного парня Сяо Кану почему-то не приходит на ум. Застенчив и нерешителен. А может, подобная мысль противна его *пацанским* предубеждениям. В «Лице» Цай Минлян цитирует сам себя. Сяо Кан неторопливо фланирует по темным аллеям парижского парка. Долгий проход, сомнамбулический ритм движения. Так же в фильме «Прощай, «Прибежище дракона» блуждал по лабиринтам старого кинотеатра одинокий японский турист. И тот и другой наудачу ищут в чужой стране анонимных контактов для сексуальной разрядки. Только вот случайные встречи и скоротечный оргазм не приносят страждущим ни катарсиса, ни просветления.

Цай Минлян вводит в свое кино множество автореминисценций. В кадре снова вода — любимая *стихия* постановщика. Хлещет диким фонтаном из крана, который Сяо Кан тщетно пытается починить. Утекает неспешной рекой по подземному водоотводу. Там, в полутьме, снимется сцена свидания Саломеи с ее неприступным возлюбленным. Вода — один из первоэлементов, одна из сущностных первооснов китайской картины мира. Она ассоциируется с женским началом, с натурфилософской категорией «инь». Отсюда и эротические подтексты. (В западной *популярной* психологии $H_2O$ принято соотносить с бессознательным.) Порнографы Поднебесной, создавая возбуждающие картинки, не чуждались изображения *водных игр*. Не река — так лохань, не пикник у ручья — так соитие в лодке. Цай Минлян, несомненно, знает об этой традиции: вода перетекает из фильма в фильм. Название одной из самых известных его лент — «Капризное облако» — отсылает к старинному эвфемизму.

Тайбэй в той картине страдал от засухи, герои — от невозможности гармоничной плотской любви. Сближение смысловых рядов не случайно. Половой акт в китайской классической литературе принято именовать образно: иносказанием «облака и дождь».

В фильме «А сейчас который час?» у Сяо Кана умирает отец. Дух родителя незримо перемещается по квартире, ввергая впечатлительных домочадцев в нешуточный стресс. Герой совершает оплошность: поддавшись на уговоры случайной знакомой, продает ей отцовские часы. Хронометр оказывается *магическим* предметом, сила магнетизма, заключенная в нем, уводит привидение из дома. Вместе с новой обладательницей часов дух усопшего совершает вояж за границу. Из Тайбэя в Париж. В «Лице» Сяо Кану приходится хоронить мать. Сорокалетний *мальчик* стал сиротой, у него больше нет семьи, житейского тыла. Цай Минлян, варьируя, воспроизводит в картине ситуации и мизансцены из фильма «А сейчас который час?». Неугомонный дух матери Сяо Кана, как некогда призрак его отца, в сумерках бродит по дому. А потом втихомолку покидает жилье, отправляясь в посмертный путь, как в недальнее путешествие — с одним небольшим чемоданом.

В пространстве кадра мирно сосуществуют продюсер-француженка, приехавшая на церемонию похорон, и привидение китаянки. Европейская дама предпочитает потустороннего не замечать. Сразу не скажешь, чье присутствие в интерьерах заурядной тайбэйской квартиры кажется более нереальным. Кто тут *призрачней* — умершая мать Сяо Кана или заезжая знаменитость, Фанни Ардан? Порой французская дива выходит из роли — экранный образ начинает *двоиться*. В руках у актрисы — толстенная книга. Распахнута на развороте с портретом Трюффо. Фото начала 80-х. Известно, что в те времена госпожа Ардан считалась музой и спутницей режиссера. Если прима кого и играет в этом *мемориальном* куске, то лишь самое себя. Себя *для других* — имидж-миф, отражение своих кинематографических отражений.

**«Лицо»**





«Лицо»

С траурной карточки глядит на Фанни Ардан покойная мать Сяо Кана. Призрак ее примостился в кресле поблизости. В очередь с гостьей вкушает новопреставленная *хозяйка* плоды со стола, где поставлены блюда с ритуальными приношениями. Кому — витамины тропических фруктов, кому — заупокойные дары.

Любимый мотив Цай Минляна — потеря контакта между людьми, истончение межличностных взаимосвязей. Режиссер, однако, не отвергает конфуцианского понимания добродетелей. Поклонившись родителям своего экранного двойника, он совершает тем самым акт почитания собственных родителей. В титре, завершающем фильм «Лицо», Цай сообщил, что посвящает кино матери. Соединив в одном эпизоде чтимую им актрису — приму поздних фильмов Трюффо — и значимый персонаж — мать Сяо Кана, — Цай Минлян совершает осмысленный авторский жест. Возникает смысловой перенос, перекличка метафор. Акт почитания родителей режиссер соотносит с актом поклонения своим кинематографических *предкам* — кумирам юности, наставникам в искусстве кино. Любопытно построена сцена общения Сяо Кана и Антуана, Ли Каншэна — с Жан-Пьером Лео. Единственным средством коммуникации — в отсутствие переводчика — становится для них синефильский пинг-понг: имена режиссеров (из пантеона легендарных колоссов прошлого).

Близость автора и *дублера* с пугающей наглядностью проявляет себя в «Лице». Зазор между исповедью и вымыслом теряет свою очевидность. Протагонист — Сяо Кан — сделался режиссером. Вслед за тем, кто почти двадцать лет играл эту роль. Известно, что Ли Каншэн двинулся по стопам Цай Минляна, дебютировав как постановщик игрового кино. Теперь герой — отражение сразу двух биографий. Отсылка к личному опыту превращает итоговый фабульный ход в отчаянный и радикальный перформанс. Автор решается на символический ритуал — уничтожение верного двойника. Только так можно расстаться с постоянным героем. Разорвать пуповину. Начать новый повествовательный цикл. Саломея губит Иоканаана, французский проект — режиссера по имени Сяо Кан. Агрессивный фантом гламура — простодушного тайбэйского пацана. Развязка истории неотвратима и беспощадна.

Последний кадр снят с дальней точки, при помощи искажающей оптики. То ли сон, то ли *взгляд* из потустороннего мира. Сяо Кан и какой-то мужчина в черном пальто. Может, призрак отца, заплутавший в предрассветном Париже. Фигуры миниатюрны, лиц не разглядеть[1]. Безлюдная площадь. Чаша фонтана дремлет. Вода в нем отключена.

---

[1] Точности ради стоит отметить, что компанию двум человеческим существам составляет одинокий олень. Грациозного зверя пытается приманить Сяо Кан. Старания тщетны. В начале картины олень бродил по поляне, подготовленной для киносъемок, утопая в фальшивом снегу, отражаясь в веренице зеркал. И на Западе, и на Востоке это животное относили к категории достойных тварей, наделяли положительными символическими характеристиками. На китайских новогодних лубках его изображают в качестве спутника даосского божества долголетия. Олень отыскал гриб, способный дарить людям бессмертие. Любопытно, что азиатский режиссер воссоздает свою воображаемую Европу как некий лубочный, *синтетический* мир. Благородный олень — «цитата цитат». На съемочную площадку он мог быть перемещен со старинного гобелена, из диснеевского мультфильма, с картин Пиросмани, «таможенника» Руссо. Образ *французского* зверя при этом соотнесен с китайской символикой — с оленем, что оттиснут на няньхуа, благопожелательной народной картинке.

# Р А З Б О Р Ы

«Радуга»,
режиссер
Марк Донской

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

# Неведомому богу

**СОПРОТИВЛЕНИЕ. КИНОВЕРСИЯ МАРКА ДОНСКОГО**

Из потока кинопродукции военных лет фильмы Марка Донского выделяет внятность и последовательность индивидуальной авторской концепции происходящего. Именно это качество превращает все работы художника военной поры в единую целостную картину с переходящими из фильма в фильм темами и мотивами. По степени целостности концепции с кинематографом Донского военных лет сопоставимы, пожалуй, лишь кинематограф Довженко и Барнета. Но в силу ряда причин, о которых чуть ниже, голос Донского оказался наиболее различим тогда в общем хоре эпохи.

В советское кино военных лет возвращается присущий 20-м пафос противостояния человека и исторической стихии, столь отчетливо выраженный, например, в «Арсенале» Довженко. Но теперь он принимает форму самостояния личности, делающей добровольный выбор. Внутренняя свобода человека оказывается залогом, основным условием победы, и этот мотив объединяет все без исключения подлинно значительные произведения кино (особенно первого периода войны) — от «Радуги» до «Двух бойцов». Не противостояние двух военно-государственных машин, но человека — машине, живого — неживому определяет магистральный кинематографический сюжет.

Оформляется этот сюжет по-разному. В своей документальной дилогии «Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских земель» Довженко создает портрет народа на грани исторической смерти и преодоления этой грани. А прозу (киноповесть «Украина в огне», прежде всего) выстраивает как ряд философско-публицистических диалогов о причинах, приведших нацию на эту грань. Острота и откровенность этих диалогов в первую очередь послужила основанием для постигшей довженковский кинематограф катастрофы. Барнет в «Славном малом», «Бесценной голове» (киноновелла из «Боевого киносборника № 11»), «Однажды ночью» погружает в пространство войны своих специфических героев-полудетей, тем самым предельно обнажая ее катастрофичность и противоестественность. То есть оба выстраивают сюжет явно за пределами общепринятой официальной модели.

Донской же, в отличие от них, работает внутри этой модели — недаром в качестве драматургической основы он избирает литературные источники, официально канонизированные: «Как закалялась сталь» Николая Островского (идет 1942 год — и, положив в основу первую часть романа, Донской строит сюжет на сопротивлении кайзеровским оккупантам на Украине в 1918 году), удостоенные Сталинской премии повести «Радуга» Ванды Василевской и «Непокоренные» Бориса Горбатова. Но он перекомпановывает — и тем самым переакцентирует — эту модель в специфическом контексте как оппози-

цию: «культура — антикультура». Поэтому подробней, чем кто бы то ни было из кинематографистов-современников, Донской разрабатывает образ врага: именно столкновение с ним, как это было в кинематографе 20-х, стимулирует выход героев на новый уровень самосознания и самопознания.

Внешне рисунок образа врага укладывается в русло сложившейся уже к концу 30-х традиции («Щорс», «Александр Невский», «Всадники»). Это



«Как закалялась сталь»

возникающая из клубов дыма, гогочущая, изъясняющаяся лающим ломаным языком (или попросту жестами), непрерывно жрущая или рыщущая в поисках съестного, сеющая разрушение орда извергов, грабителей, детоубийц. Порождение исторической стихии, пытающейся выйти из повиновения, — хтонические чудовища, врывающиеся в упорядоченный космос. Из общего ряда Донского поначалу выделяет, пожалуй, лишь настойчивое стремление до предела заострить гротескный характер рисунка. Враг в его военных фильмах лишен лица. На месте лица темное пятно — так сняты, например, оккупанты, входящие в город («Как закалялась сталь»). Или откровенная в своей неподвижности маска — так смотрятся эпизодические персонажи Ганса Клеринга во всех фильмах, кроме «Радуги», так выглядят и физиономии оккупантов, с вожделением глядящих на угоняемый в Германию скот, в «Как закалялась сталь». Сконцентрирован этот прием в чудовищной фигуре обмороженного солдата в знаменитой сцене с детьми и кукушкой из «Радуги».

Но именно эта настойчивая последовательность содержит в себе указание на действительную глубину и авторскую индивидуальность в разработке образа врага у Донского. Художник, которому в высшей степени свойственно воспринимать мир как систему архетипов, выделяет во враге те черты, которые делают его орудием смерти. Враг не просто вконец обездушенная материя, ненасытное чрево. Отъятие еды оборачивается здесь отъятием жизни. У человека. У рода в целом.

Уже в «Как закалялась сталь» это напрямую декларирует предводитель оккупантов майор Корф: «Все, что представляет ценность, должно быть взято. Все, что можно есть, должно быть вывезено. Помните, господа офицеры, что страх парализует сопротивление. Внушайте страх. Действуйте». Поэтому изъятие еды идентично детоубийству. Этот мотив наиболее полно развернут в «Радуге», где комендант Курт Вернер постоянно что-то жует. А еду готовит крестьянка Федосья, мать убитого, чье тело лежит на берегу реки, из которой женщина берет воду. Показательно, что и маленького сына Малючихи убивают как раз тогда, когда он пытается передать хлеб арестованной беременной партизанке.

Соответственно, и отсутствие лица служит здесь показателем принадлежности к миру смерти. Равно как и отсутствие слова. Обмороженный солдат в упомянутой уже сцене с кукушкой из «Радуги» изъясняется с детьми знаками, требуя молока, после чего начинает переводить прицел оружия с одного ребенка на другого. (Причем своим появлением он прерывает игру детей в угон стада от оккупантов — та же самая тема.) Собственно, потому он и немец, что лишен слова. Невнятный чужой язык идентичен молчанию как еще одному знаку смерти.



«Непокоренные»

И все же главное, что выделяет здесь образ врага из кинопродукции тех лет, — это то, что у Донского он дан в перспективе. По сути, единственный из советских кинематографистов той поры, Донской принципиально держит в памяти, что в предыдущий период образ немца в отечественном кино определяли совершенно иные смыслы. С одной стороны, современная Германия представлялась едва ли не аналогом предреволюционной России — страной с мощным рабочим классом, который вот-вот совершит пролетарскую революцию. Отсюда — целый ряд фильмов, вплоть до великой «Окраины» Барнета с ее ключевой фразой: «Что с того, что он немец! Он такой же сапожник!» Юного собрата по классу здесь в первый (но далеко не в последний) раз в советском кино 30-х сыграл Ганс Клеринг. Участник всех военных фильмов Донского, он создаст самый впечатляющий образ врага — немецкого коменданта в «Радуге». С другой стороны, немец в советском кино 30-х выступает воплощением духа музыки в классической культуре (образ, берущий начало в русской литературной классике). Таков, например, старый музыкант Карл Иваныч — учитель героя в «Веселых ребятах» Александрова. Таков и профессор консерватории, вводящий в мир классической музыки юного марийского беспризорника в «Песне о счастье» — первом звуковом фильме самого Донского. Как же осуществляется переход от одного типа к другому, не противоположному даже, но находящемуся, по сути, в ином измерении?

Один из самых выразительных эпизодов фильма «Как закалялась сталь» — сцена на паровозе. Паровозную бригаду под угрозой расстрела заставляют везти эшелон с оккупантами. Для охраны приставлен немецкий солдат. Железнодорожники по пути приходят к решению пустить поезд под откос. Для этого нужно устранить солдата. Внешние признаки этого персонажа роднят его, казалось бы, с прочими, описанными выше: молчание, абсолютно неподвижное лицо. Тем не менее это именно лицо, а не маска. Лицо обессилевшего, в буквальном смысле слова смертельно уставшего человека, уже не способ-

ного сопротивляться ничему — ни добру, ни злу. Лицо человека на грани перехода из бытия в небытие, на грани превращения в маску, что подчеркнуто длиной плана. Это лицо увидено здесь глазами остальных героев, и потому они колеблются. Происходит знаменательный диалог:

— Он не виноват.

— А мы виноваты? Дети наши виноваты? Мы что — звали их сюда? Наших убивать везем.

И солдата убивают. Вина, за которую он расплачивается, — отказ от права на выбор. Этот отказ и превращает персонаж в орудие смерти, средство убийства в чужих руках. Во врага-нежить. Врага-чудовище.

Сталкиваются две противоположные системы ценностей. Одна основана на добровольном выборе, другая — на отказе от него. Друг друга они взаимно отрицают. Поэтому, при всей плакатной прямолинейности, оказывается закономерной и логичной ответная реплика партизана, который в финальном эпизоде убивает оккупанта, поднявшего руки с воплем (по-немецки): «Я хочу жить!» — «Жить надо уметь».

Проблема выбора изначально возникает в христианстве, которое лежит в основе европейской гуманистической культуры. «Достаточно сравнить свободную жертву Христа с аналогичными актами любого натуралистского бога-страдальца [...], чтобы понять разницу между двумя мифологиями: языческий бог со всеми «страстями» и воскресением вплетен в безличностный круговорот природы и сознательный выбор между приятием или неприятием своей участи для него немыслим, в то время как в новозаветном мифе в центре стоит проблема личностного выбора»[1].

Именно по этому признаку и противостоит культуре мир фашизма в военных фильмах Донского. Автор «Радуги» как никто в советском кино ощущает эту связь высокой культурной традиции с новозаветным мифом. Его кинематограф переполнен евангельскими аллюзиями — причем в том виде, в каком преломляются они в мировой культуре (от несения креста Цыганком в «Детстве Горького», снятого как восхождение на Голгофу, до похорон Мишки в «Радуге», композиционно отсылающих к трактовке оплакивания Христа в живописи эпохи Возрождения). И определение Донским сути образа центральной героини «Радуги» — «украинская мадонна» — поэтому отнюдь не просто фигура речи, но принципиальная авторская концепция.

Впервые напрямую обозначение фашизма как врага христианского мира возникает у Донского в киноновелле «Маяк». Первый советский исследователь его творчества О.Якубович-Ясный в своей до сих пор не опубликованной полностью работе обратил внимание на то, что эта вполне рядовая короткометражка из «Боевых киносборников» (Донской «вытягивал» фильм, начатый другим режиссером) содержит в себе детали, которые станут ведущими мотивами в «Радуге». Среди них — кадр, где очередь из фашистского автомата перечеркивает икону Николая Угодника[2]. «Радуга» уже целиком выстраивается на евангельских аллюзиях: Рождество как время действия, рождение младенца в хлеву; история гибели Мишки, несущего хлеб роженице, откровенно поданая как Страсти — с терновым венцом из колючей проволоки, оплакиванием и т.д. В этом контексте неизбежно возникает ассоциация фашистского коменданта-детоубийцы с царем Иродом, а его солдат — с Иродовым войском. Сами жители села становятся в таком случае народом Нового Завета, осознают себя именно в этом качестве. В ответ на заклинания предателя старосты, выдавшего на муки героиню-роженицу, пощадить его именем Бога, старик Охабко отвечает: «Ты Бога не трогай. Это не твой Бог, это наш Бог».

Причем этот мотив привнесен в материал экранизируемой повести Василевской именно Донским и принадлежит ему целиком и полностью. Кажет-

[1] Аверинцев С. «Новый Завет». — В кн.: «София Логос». Киев, 1995.

[2] Якубович-Ясный О. Военные фильмы Марка Донского. — В кн.: «Кино и время», вып. 4, М., 1965, с. 23.

ся, единственный в современном поколении киноведов специалист по творчеству Донского Милена Мусина в небольшой, но этапной работе «Исчисление рода» посвящает отдельный фрагмент сопоставлению различий повести и фильма в концептуальном плане и делает принципиальный вывод: мир героев в повести существует вне христианских начал, «по Василевской, так и не привившихся на этой крестьянской земле», в то время как в фильме Донского он «пронзается евангельским преданием»[3]. Поэтому в период работы над фильмом режиссер в напряженной полемике с автором сценария и киноруководством так настойчиво борется за присутствие в киноверсии именно деда Охабки. Из второстепенного героя повести, почти затерявшегося в сценарном варианте Василевской, этот персонаж у Донского становится героем-идеологом[4].

Проницательность и интуиция Донского поражают. Об отношении фашизма к христианской доктрине вряд ли было известно в годы войны широкому зрителю и читателю в СССР. В последующие десятилетия эта тема была, по сути, и вовсе под запретом. Автору «Радуги» и «Непокоренных» не могло быть известно высказывание Гитлера, сделанное осенью 1933 года: «...Для нашего народа имеет решающее значение: будет ли он следовать жидовскому христианству с его мягкотелой сострадательной моралью — или героической вере в бога ...собственного народа, бога собственной судьбы, собственной крови. Или ты христианин, или язычник. Совмещать одно с другим невозможно»[5]. Не мог он знать и о том, что пресловутая «Аненербе» («Немецкое общество по изучению древней германской истории и наследия предков») среди прочего занималась разработками психотропного оружия, способного подавить «кристаллы воли». Как не мог он знать и о настойчивых попытках так называемых «немецких христиан» изъять из христианства все, что связано с Ветхим Заветом и иудаизмом. Но именно в этой плоскости и видит Донской суть конфликта единоборствующих сторон.

Экранизируя повесть Бориса Горбатова «Непокоренные», режиссер делает центральной эпизодическую в первоисточнике тему Холокоста. Ее кульминацией в фильме становится поясной поклон старого украинского рабочего Тараса Яценко идущему на смерть в колонне евреев доктору Арону Фишману, сопровождаемый пояснением Тараса: «Вам и мукам вашим». Это не просто апофеоз «мягкотелой сострадательной морали» христианства, но демонстративное признание родства и преемственности иудаизма и христианства. Милена Мусина проницательно прочитывает эту сцену именно как «прощание христианина и иудея» в их противостоянии язычеству. Не случайно одним из важнейших мотивов в фильме «Непокоренные» остается столь значимый в кинематографе Донского новозаветный мотив избиения младенцев, восходящий, в свою очередь, к ветхозаветному сюжету о спасении младенца Моисея.

Он намечен уже в «Как закалялась сталь» — в одном из кадров эпизода нашествия вражеский солдат ворочает штыком детскую колыбель. В «Радуге» этот мотив становится одним из ведущих. Причем здесь на него накладывается отчетливо выраженный мотив «страстей». В «Непокоренных» он ближе к своему первозданному виду: христиане прячут девочку-иудейку. В повести Горбатова сюжет «девочки из сундука» — побочный, и завершается он трагически: оккупанты отыскивают девочку и уводят. Это еще одно свидетельство злодеяний врага в общем ряду. В фильме девочка чудесным образом спасена, и этот сюжетный ход для Донского принципиален — не случайно режиссер делает ребенка внучкой старого доктора. Сцену расстрела евреев в Бабьем Яре можно трактовать как образ исторической гибели

[3] М у с и н а М. Исчисление рода. — «Киноведческие записки», № 51, с. 189—202.

[4] См. документы, опубликованные В.Фоминым в фундаментальном труде «Кино на войне. Документы и свидетельства», М., 2005, с. 455—467.

[5] Ш к а р о в с к и й М. Богостроительство Третьего рейха. — «НГ-религия», 12.05.2004.

иудейского племени. Как родовой символ прочитывается помещенный в центр эпизода библейский старец с мальчиком на руках. В таком контексте спасение девочки, не выпускающей из рук куклу (чрезвычайно многозначительная деталь), в контексте кинематографа Донского выглядит спасением будущей матери нового рода. Отметим, что сцены Бабьего Яра и обнаружения фашистами девочки в «Непокоренных» по своему решению (как и по месту в структуре фильма) и композиционно, и драматургически подчеркнуто соотнесены, соответственно, со сценой гибели Олены Костюк и сценой с кукушкой из «Радуги».

Любопытно, что спасителем девочки в фильме оказывается возлюбленный одной из дочерей старого Тараса. По заданию партизан он служит полицаем. Спасая девочку, он разоблачает себя и тем самым срывает задание командования. Но и режиссер, и окружающие персонажи относятся к поступку юноши с полным пониманием — как к акту человека, сделавшего свой выбор.

Фашизм и предстает у Донского прежде всего системой, стремящейся полностью подчинить себе человека, отняв у него право на выбор. Причем это в равной степени относится как к порабощаемым народам, так и к собственным нижним чинам. И тем, и другим уготована участь безликих и бессловесных орудий. Это жесткая иерархическая вертикаль. Показательно, что вражеский солдат в военных фильмах Донского, как правило, вообще бессловесен. Словом наделены лишь высшие чины — офицеры, и слово это имеет лишь одну форму — приказа, спущенного сверху вниз. Оно не предполагает ответа. Принявший это условие человек лишается души («Неодушевленный враг» — название одного из рассказов Андрея Платонова военной поры), превращается в «нежить», в робота, элементарное орудие для убийства.

Этот мотив нарастает у Донского от фильма к фильму. В «Непокоренных» он становится главенствующим. Так подана — только со спины! — шеренга солдат, мерно движущаяся на толпу расстреливаемых безоружных евреев (здесь можно усмотреть отсыл к сцене расстрела на Потемкинской лестнице из фильма Эйзенштейна). Лица офицеров, руководящих расстрелом, подчеркнуто неподвижны и бесстрастны, как маски. Так же механически бесстрастны их интонации и жесты на протяжении всего фильма. Наиболее последовательно это качество проявляется в персонажах Клеринга. Актер, покоряющий в «Окраине» своей органикой, в военных фильмах Донского обращается к стилистике условного агитационного театра, из которого некогда вышел. Противоречие со стилистикой игры прочих исполнителей здесь осмыслено как художественный прием противопоставления маски — лицу. А в конечном счете живого — неживому[6].

Но именно эта историческая стихия, которая вторгается в родовой космос героев, стремясь полностью поработить и подчинить их себе (один из важнейших мотивов советского кино 20-х, как отмечено вначале), побуждает их к выходу на новый уровень самосознания и самоопределения. М.Мусина в уже цитированной работе точно определяет ситуацию как «подъем народных сил, связанный с осознанием каждым своей личностной миссии Спасителя Отечества»[7]. В этом контексте противостояние лица безликости порождает у Донского один из сквозных мотивов его кинематографа военного периода. Пафос самостояния выражается через молчаливый взгляд, обращенный к врагу. Подробно описавший этот мотив О.Якубович-Ясный называет его «бастион молчания» и небезосновательно возводит к знаменитой пушкинской ремарке из «Бориса Годунова»: «Народ безмолвствует». Но у Донского примечательно то, что принцип противостояния враждебной силе героями пони-

[6] В «Радуге», где у Клеринга роль центральная, актер изобретательно усложняет этот принцип и строит образ на контрасте относительно подвижной — по сравнению с его же персонажами из других фильмов Донского — мимики с неподвижным, немигающим мертвенным взглядом.
[7] Мусина М. Цит. изд., с. 191.

мается — и артикулируется, что очень важно, — именно как самостояние. Как будто услышав реплику майора Корфа из «Как закалялась сталь»: «Помните, господа, что страх парализует сопротивление», — дед Охабко в «Радуге» наставляет односельчан-заложников: «А ты страшного не бойся. Только испугайся один раз — с тобой и сделают все, что захотят... Сила в том, чтобы держаться за свое. И не уступать. Самое главное — знать, что все это кончится». И ито-



**«Радуга»**

жит все финальная фраза-выдох старого Тараса в «Непокоренных»: «Будем жить. Жить!.. Имеем право».

Человек здесь начинает осознавать себя через отторжение силы, по отношению к нему внешней и именно потому принципиально ему чуждой. Подлинная сила — та, которая присутствует в нем самом, проявляется через личностный выбор. «Бог в человеке... В грядущем люди придут к нему. Не к попу, конечно, не к приходу. К божественному в себе. К прекрасному. К бессмертному...» — так в первые дни первого послевоенного года подытоживает этот опыт Александр Довженко[8]. Обезличенный мир и есть мир «обезбоженный», мир смерти — то есть хаос, надевающий на себя маску жесткой системы. Фактически в фильмах Донского в облике вражеского нашествия перед нами предстает обобщенный, концентрированный образ хаоса, в который история то и дело ввергала народы, населявшие Российскую империю на протяжении всей первой половины XX века.

Предположение это на первый взгляд выглядит чрезмерно смелым. Средства для создания образа врага-оккупанта Донской берет в основном из общего арсенала. Но оригинальность авторской концепции проявляется в принципе отбора этих средств. Причем в равной степени важно и то, что он использует, и то, от чего отказывается. И тогда наиболее значимы те моменты, которые выходят за пределы общепринятого (как, например, тема Холокоста — недаром «Непокоренные» на десятилетия останутся единственным игровым фильмом в советском кино, где она выступает в качестве центральной). Самым выразительным примером в этом смысле может служить такая находка Донского, как нумерация жителей оккупированного села в «Радуге». Способ контроля над заключенными, широко применявшийся в концентрационных лагерях, в применении к гражданскому населению вырастает тут в мета-

[8] Довженко А. Зачарованная Десна. М., 1964, с. 201.

фору тотального обезличивания. Получив номер взамен собственного имени, человек превращается в бездушный предмет инвентаря или рабочий скот. Метафора эта отлично известна и русской литературе двадцатого столетия в широком диапазоне — от мрачной антиутопии Евгения Замятина «Мы» до вдохновенных пролеткультовских, лефовских и конструктивистских утопий типа: «Хочу позабыть свое имя и званье, на номер, на литер, на кличку сменять» (Владимир Луговской). В этом контексте узнаваемо звучит и требование продналога старостой-коллаборационистом. Узнаваемо выглядит и трагедийная скудость интерьера хаты многодетной матери Малючихи. «Такой деревни не видел еще наш экран... сени с земляным полом, низкие потолки, истощенные, бледные лица детей, подвешенная к потолку люлька, лохмотья...» — проницательно отмечал ведущий критик и историк кино оттепельного поколения Юрий Ханютин, заново открывший «Радугу» для советского киноведения[9].

Перед нами обобщенный образ власти как исторической силы, чуждой народу и потому внутренне им отторгаемой.

Уяснение родства тоталитарных систем — одно из важнейших открытий — и потрясений — для общественного (и, в частности, художественного) сознания военной поры в СССР. Жертвенное противостояние им и рождает надежду на принципиальное обновление мира в целом в результате победы. Именно в этом контексте проясняется подлинная суть военной эпохи, которая будет открыта впоследствии «Доктором Живаго» Пастернака и «Жизнью и судьбой» Гроссмана. Частные высказывания той поры, сохранившиеся в агентурных сводках органов госбезопасности, еще более откровенны. «Фашизм и коммунизм — философские братья. И то, и другое — тоталитарные режимы», — ужасается в одном из разговоров военного времени Александр Довженко[10]. А вот высказывание 43-го года, принадлежащее комсомольскому (!) поэту 20-х Иосифу Уткину (вскоре он погибнет на фронте): «У нас такой же страшный режим, как и в Германии... Мы должны побороть немецкий фашизм, а потом победить самих себя... В каком положении находится Россия! Страшно подумать. Ни искусства, ни культуры. Всякую самостоятельность бюрократия, правящая государством, убивает в зародыше. Их идеал, чтобы русский народ стал стадом баранов!.. Нужно спасать Россию, а не завоевывать мир... Теперь у нас есть надежда, что мы будем жить в свободной демократической России»[11]. «Еще лучше, богаче, умнее будем жить, чем до войны» — эта едва ли не единственная фраза деда Охабко, заимствованная Донским из повести Василевской, кардинально меняет свой смысл по отношению к литературному первоисточнику: у Василевской речь идет о возвращении в счастливую довоенную колхозную жизнь, у Донского — о наступлении новой эры. Героев его кинематографа объединяет выстраданное право на выбор: «Будем жить. Имеем право».

Возникает новый тип сообщества — человеческое братство, отвергающее навязываемую ему жесткую иерархию. Оно не нуждается в руководстве извне. Так, скажем, герои-большевики Даниила Сагала (в кинематографе Донского он своего рода актер-талисман, начиная с «Детства Горького» и кончая «Супругами Орловыми») в «Как закалялась сталь» и «Непокоренных» выступают руководителями чисто номинально. Пространство деятельности партизанского отряда или Красной Армии становится тут, по сути, овеществленной метафорой пространства внутренней свободы героев — пространства спасения. Если угодно, «царства не от мира сего». Отчетливее и нагляднее все-

---

[9] См. сб. «Марк Донской», М., 1973, с. 83.

[10] См.: «Кіно-коло», 2006, № 32, с. 172. Впрочем, в данном случае можно предположить, что доносчик не принадлежит к близкому кругу Довженко и упрощает смысл высказывания: с коммунистической (не большевистской) идеей отношения у автора «Земли» и «Украины в огне» много сложнее.

[11] «Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б) — ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике 1917—1953 г.». М., 2002, с. 488.

го это выражено в «Радуге», где советское воинство спускается непосредственно с неба — в белых одеждах.

Соответственно, вражеское, враждебное пространство лишается примет принадлежности конкретной национально-культурной традиции, в других образцах кино (и шире — искусства) военной поры используемых. Нет отсылок к готике, например, или пения под губную гармошку — по сути, пародии на немецкий музыкальный дух, который в «Песне о счастье» у самого Донского воплощал учитель героя — старый профессор музыки, трогательно мешавший в своей речи русские и немецкие слова. Даже доля непосредственно немецкой речи в кинематографе Донского военной поры уменьшается от фильма к фильму. В «Непокоренных» ее уже полностью фактически заменяют отдельные отрывистые возгласы, срифмованные с лаем собак, и искаженно-бесстрастная русская речь. Бесстрастность здесь особенно важна — ее можно рассматривать как знак принадлежности к миру смерти. Убирается даже географическая конкретность: Берлин, Германия, куда увозят зерно и скот («Как закалялась сталь», «Радуга»), угоняют в качестве рабочего скота людей («Непокоренные»), превращаются, по сути, в условные обозначения «того света» [12].

Мир смерти в военном кинематографе Донского — мир отказа от выбора. Свое право на выбор в противостоянии ему отстаивают герои его военного кино. И в этом, по Донскому, победоносная суть сопротивления.

«...Л.К.Козлов опубликовал одно весьма неожиданное высказывание С.М.Эйзенштейна. Оно относится к 1942 году — разгар войны, разгар работы над «Грозным»:

«Говорят, что классическая древность имела храмы, посвященные «неведомому божеству». Такому же «неведомому божеству» сейчас отдана жертвенная борьба человечества во имя смутно ощущаемого идеала — нового демократизма Будущего, которому суждено восторжествовать на Земле».

В этом безличном «говорят» — вся советская подцензурная опытность Сергея Михайловича. Он-то прекрасно знает, кто это «говорит», кто помогает вспомнить идеал демократизма в Европе, захваченной разными тоталитарными формами от Испании до Урала. Говорит апостол Павел, а речь его обращена к афинскому языческому ареопагу: «И, став Павел среди ареопага, сказал: Афиняне! по всему вижу я, что вы как бы особенно набожны. Ибо, приходя и осматривая ваши святыни, я нашел и жертвенник, на котором написано: «неведомому Богу». Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам» (Деян, 17, 22—23)» [13].

[12] Показательная подробность: из повторной редакции «Радуги» 1966 года изымается сцена, имеющаяся и в повести, где Курт Вернер пишет письмо жене в Дрезден. Учитывая, что эту редакцию выпускает Студия им. М.Горького, на которой автор «Радуги» в это время является одним из ведущих режиссеров, можно утверждать — изъятие эпизода им санкционировано лично.

[13] Л и с т о в В. У алтаря неведомого Бога. — «Киноведческие записки», М., 1998, № 38, с. 38.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

# Пустое небо

**ЛОКАРНО-2010**




В этом году в Локарно изменилось почти все — количество программ (их стало меньше), направленность фильмов (почти всех конкурсантов можно объединить в одну банду), каталог (уменьшился в три раза) и фестивальная заставка, точь-в-точь повторяющая заставку «Двухнедельника», которым раньше руководил Оливье Пер. Перед каждым сеансом на экране идут кадры из





**«В возрасте Эллен», режиссер Пиа Маре**

**«Завтра», режиссер Мариан Крисан**

фильмов режиссеров, некогда открытых или премированных в Локарно. Подборка имен специфическая, но четко отражающая приоритеты фестиваля и его нового директора. Муратовой, например, там нет, но есть Сокуров. Джармуш тоже отсутствует, зато имеется Том Ди Чилло.

Основная масса — «малые авторы», родившиеся или все еще существующие в тени фестивальной номенклатуры, зато активно поддерживаемые «интеллектуальным» меньшинством критическо-синефильской массы (диапазон этих auteurs однообразен, но довольно широк — от уже канонизированной Клер Дени до никогда не попадавшего в большие конкурсы Лисандро Алонсо).

Оливье Пер пытается включить это кино в историческую перспективу — построить из него мостик в будущее — или хотя бы расширить границы его локальности. Иногда за счет затенения, довольно комичного, больших режиссеров из «центра», якобы оставшихся в прошлом: одновременно с фестивалем в одной из городских галерей проходила выставка инсталляций Гринуэя. Да, он все еще возится с чемоданами Тульса Люпера, в каждом из которых хранится отдельная коллекция: один сундук набит любовными письмами, другой — яблоками, третий — углем, четвертый — сломанными игрушками, пятый просто наполнен водой... Обойдя три этажа с чемоданами, попадаешь в подземелье, в гроты (вроде выстроены самим Леонардо). Там, в этом бомбоубежище, представлено видео «92 атомных взрыва на планете Земля»: Гринуэй собрал записи всех испытаний атомного оружия — с конца второй мировой и до наших дней (с закадровыми комментариями испытателей) и гениально смонтировал их в один фильм, абстрактный и конкретный, зрелищный и отстраненный, в котором уже подвергнутый забвению или сомнению «конец света» происходит буквально, но при этом, как обычно, не с нами, не здесь, не сейчас. Работа неслабая и актуальная, но Пер ее отверг и в фестиваль не

включил, о чем с досадой поведал владелец галереи — бывший моряк, говорящий на всех языках, в том числе на русском, сам по себе гринуэевский персонаж...

С другой стороны, Пера можно понять — Гринуэй в глазах «продвинутых» критиков фигура давно неактуальная, как и все остальные «постмодернисты», в смысле режиссеры с амбициями демиургов, не довольствующиеся «просто человеческим». Хотя критерии этой (не)актуальности зачастую инфантильны и отдают дешевой левизной (если вы успешный, крупный, всеми признанный автор и от вас никак не отвертеться большим фестивалям, даже если они того хотят, то допуск в будущее вам заказан — и наоборот: чем меньше ваше присутствие где бы то ни было, тем больше шансов получить фантомное место в фантомном «завтра»).

Кто-то справедливо скажет, что все это вульгарная социология, а критерии тут чисто эстетические, отражающие усталость от постмодернистских штампов и вообще от кино XX века с его избыточностью, перегруженностью, цитатностью и прочим... Но тот же Гринуэй чувствует все это куда лучше: его





«атомные бомбы» чисты, прозрачны и лопаются, как воздушные шарики, поднимая нехилую взрывную волну — эмоциональную и интеллектуальную.

Этой легкости в сочетании с силой как раз не хватает многим новейшим авторам, равнодушным к эстетической теории «большого взрыва». Вернее, легкость есть, силы нет. Или наоборот.

**«Зимние каникулы», режиссер Ли Хунци**

**«Зомби из Лос-Анджелеса», режиссер Брюс Лябрюс**

## 1

Любимец Локарно Дени Коте снимает правильное «современное кино» — отрешенное, на длинных планах, с ослабленной историей, которую сам автор знает не до конца и выдает то за детектив, то за черную комедию. Его «Кёрлинг» (приз за режиссуру) — меланхоличный гимн пустынному квебекскому ландшафту (оттуда родом сам Коте), заторможенным квебекским чудакам (не выпускают детей из дома, не удивляются крови на полу в гостиничном номере, находят в лесу гору трупов и начинают валяться с ними в снегу...) и труднопроизносимому квебекскому диалекту, до неузнаваемости коверкающему обычный французский. Нормальная картина о повседневном/безумном, но авторское дыхание чересчур ровное, фатально защищенное от настоящих — непредвиденных — сбоев так же, как защищены от них герои.

Обратная ситуация в драме «В возрасте Эллен» немки Пии Маре — по замыслу концептуальной, но провисающей по режиссуре. История стюардессы (Жанна Балибар), уставшей от всего — работы, быта, личной жизни и себя самой. Врачи ставят ей непонятный (возможно, смертельный) диагноз, бойфренд изменяет, от бесконечных перелетов и ночевок в однотипных отелях наступает тотальный jet leg — изматывающее состояние между сном и бодрствованием...

Подвернувшийся случай — встреча в чужом городе с молодыми антиглобалистами, активистами борьбы за права животных — дарит смутный шанс из-

менить себя. Девушка вступает в их ряды. Не вылезая из костюма стюардессы, надевает маску свиньи и агитирует прохожих за отказ от мясных продуктов. Вместе с новыми знакомцами совершает атаки на научные центры и спасает лабораторных мышек. Впрочем, быстро понимает, что все это такая же туфта и рутина, только другого замеса. Для настоящего отрыва от повседневности и выхода за собственные границы нужен реальный экстрим — чтобы с кровью, кишками и смертью. В последних кадрах героиня — все в том же костюме бортпроводницы, который она не снимает на протяжении всего





«Карамай», режиссер Сюй Сюнь

«Кёрлинг», режиссер Дени Коте

фильма, — удаляется в чащу африканского леса, объединяясь с местными повстанцами, борющимися уже непонятно за что. Но и это вряд ли привнесет в ее жизнь хоть какой-то смысл.

Сюжет о жажде другой — настоящей — жизни и невозможности к ней пробиться, хоть ты спасай морских котиков, хоть лезь на африканские баррикады, остался тут только... сюжетом. Несмотря на взнервленную режиссуру и эмоциональную лабильность Балибар. Впрочем, этому неровному, шероховатому фильму не откажешь в «мозгах» — внутренней режиссуре, не всегда совпадающей с внешней, с тем, «как это сделано». И, уж конечно, это всегда интереснее чисто сделанного и визуально притягательного кино без сдвига или, что еще хуже, со сдвигом, но обманчивым. Такую ублажающую обманку изготовил талантливый венгр Бенедек Флиегауф. В своих предыдущих фильмах — «Дилере» и «Млечном пути» — он уже объяснил нам, что обладает врожденным чувством визуального и прекрасным слухом — умением не только видеть, но и придавать видимому ритмическую огранку. В новом фильме «Матка» тоже есть кристально чистая картинка, стерильный звук, выверенный монтаж. Но смысла маловато, хотя история вроде придумана — героиня (Эва Грин) при помощи генной инженерии рожает заново своего бойфренда, погибшего в автокатастрофе, — с тем, чтобы мальчик вырос и стал ее любовником. К сожалению, отличная идея — показать будущее, в котором дети рожают заново своих родителей, жены — погибших мужей и т.д., а от смерти все равно никуда не деться, — утонула в банальном сюжете, восходящем к мифу о Франкенштейне, вернее, к основанному на нем мейнстриму.

## 2

После череды выдающихся румынских фильмов каждый фестиваль старается найти хоть что-то в этом регионе. Локарно заполучил две картины — и та, и другая успешно следуют традициям современной румынской классики (фильмам Мунджу, Пую, Порумбою). Первый фильм, получивший спецприз, — «Завтра» (режиссер Марьян Крисан). Место действия — граница между Румынией и Венгрией, через которую нельзя даже пойманную рыбку перевезти (поймана в Венгрии, там же должна быть и утилизована). Что уж говорить о нелегале из Турции, бегущем через эти края в Германию. Его вылавливает из речки румынский рыбак, сам мечтающий свалить из

этой дыры. Он приводит беженца в дом, дает ему работу, скрывает от полиции. Говорят они на разных языках, но, прямо как в «Кукушке», прекрасно понимают друг друга. И вот уже турок так прикипает к этим местам, что не хочет никуда уезжать. Однако абсурдный и антигуманный закон непреклонен, разводя героев по разным углам. Хорошо, что мелодраматический сюжет компенсируется здесь чисто румынской манерой съемки (все снято немного издалека немного шатающейся камерой, мизансцены распахнуты вовне, а воздух максимально разрежен) и главное — «человеческой химией» — отменным дуэтом главных актеров, играющих естественно, достоверно и без всяких признаков мастерства.





«Матка», режиссер Бенедек Флиегауф

«Мужчина в ванной», режиссер Кристоф Оноре

Второй румынский фильм — «Окраина» Богдана Джордже Апетри. Это двадцать четыре часа из жизни отбывающей срок девушки, отпущенной на похороны родственника и всеми силами пытающейся остаться на воле. За это время она должна встретиться с братом, с бывшим парнем, по чьей вине оказалась за решеткой, достать деньги, найти сына, живущего в приюте, и вместе с ним уехать куда-то очень далеко. Режиссер снял довольно небанальный роуд-муви в ограниченном и даже закрытом (хотя и городском) пространстве — из тюремных застенков героиня попадает в грузовик дальнобойщика, оттуда в совковую квартиру брата, потом в притон, который держит ее бывший парень, затем в приют, куда сдали ее сына, потом в общественный туалет — единственное место интимности, оттуда в тесное купе поезда... И все это на бегу, под крышами злачного Бухареста, где в каждом закоулке насилие, унижения, несвобода и чтобы жить-выживать, нужно постоянно платить — деньгами, телом, фальшивыми обещаниями. По ритму и режиссерской хватке это практически американское кино, только с чисто румынским вниманием к постсоциалистическим фактурам и пониманием, насколько они все еще определяют качество жизни и качество человеческого материала.

## 3

Чтобы застраховать фестиваль от возможных провисаний, Пер с ходу радикализировал его проверенным, хоть и инфантильным, способом — включением в программу фильмов, которые заигрывают с порно, эксплуатейшном и прочими маргиналиями. Надо сказать, что это все равно смелое кураторское решение — вывести в главного актера фестиваля не кого-нибудь, а звезду гей-порно Франсуа Сага. Он снялся аж в двух конкурсных картинах. Первая — «Зомби из Лос-Анджелеса» канадца Брюса Лябрюса. Мертвец с помойки (Сага) находит на задворках города свежие трупы и возвращает их к жизни путем пенетрации в самые разные отверстия, включая рану в области сердца и дырку от пули в голове. Этот порнотрэш запретили на фестивале в Мельбурне, в Локарно презентовали софтверсию, а есть еще и хард. Очевидно, в конкурс «некрореализм» Лябрюса взяли исключительно ради прецедента — фильм, несмотря на новаторскую интерпретацию образа зомби, отлича-

ется порнографическим однообразием и скукой, хотя культовый статус в узких кругах ему наверняка обеспечен.

Более творческий подход к работе с порно предложил Кристоф Оноре в фильме «Мужчина в ванной». Это история расставания двух любовников — один, работающий моделью (Сага), остается в блочном квартале парижского пригорода Женвилье, другой, независимый cineaste, уезжает на кинофестиваль в Нью-Йорк. Первый, мучимый разлукой, спит со всеми подряд, второй фланирует по Манхэттену в компании нового друга, Кьяры Мастроянни (в Локарно ей дали приз за вклад) и ручной камеры. Оноре придумал простой и нетривиальный ход — показать, что делают любовники в свободное друг от друга время. Он лавирует между французской окраиной и американскими небоскребами, между кино и любительской съемкой, ну и главное — между кино с его чувственностью и тупой порнографией. Одно дело — смотреть на механически совокупляющиеся тела, мясные машины, лишенные чувств и эмоций. И совсем другое — на эти же силиконовые и стероидные тела, когда они страдают, любят, ненавидят и мучаются от собственной ненужности, а также от того, что к ним относятся именно как к телам (в одном эпизоде персонажу Сага так и говорят: «Ты всего лишь кич, ничто»). Первый случай — комфортный, привычный, потребительский. А вот второй — судя по громогласному «бу» после премьеры картины — по-настоящему провокативный и невыносимый. В конце 90-х Катрин Брейа пригласила в фильм «Романс» порногиганта Рокко Сифредди, но использовала его прямо по назначению — как профессионала в своем деле, готового без проблем раздеться в кадре, сексуально возбудиться и совершить ряд соответствующих телодвижений. Оноре поступил интереснее. Он не просто взял на главную роль порнозвезду, а переквалифицировал его в обычного актера и — главное — обычного человека, намекнув — вместе с Сага — на то, что порноактеры — едва ли не самые одинокие люди на свете.

## 4

В этом году один из «Золотых леопардов» за вклад получил китайский классик Цзя Чжанкэ, основавший стиль и задавший темы современного кино Поднебесной. Он снимает об изнанке китайской утопии — оборотной стороне индустриализации и экономического бума. О периферийном Китае, еще не успевшем попасть под реновацию и стать «потемкинской деревней». О пресловутом «миллиарде китайцев», которые, кажется, существуют лишь для поддержания этой рекордной статистики.

Под очевидным влиянием мастера сделан и фильм-победитель Локарно-2010 — «Зимние каникулы» китайца Ли Хунци. Это минималистская комедия абсурда с отмороженным ритмом и такими же героями — школьниками и их родителями, жителями одноэтажного Китая, застрявшими на обочине истории, все еще барахтающимися в совке, как мухи в молоке. Каникулы тут ничем не отличаются от работы — и там, и здесь время застаивается в тоске, рутине и отсутствии перспектив. Жизнь этих мальчиков и девочек еще не началась, но уже кончилась. И единственный способ остаться свободным — посмотреть на свой мир как на готовый театр абсурда, что и сделал режиссер, обладающий врожденным чувством комического — способностью улавливать смешное в скучном, банальном, повседневном. «Почему небо такое пустое?» — спрашивают дети, недоуменно уставившись в нависший над ними потолок из серых облаков. «Чем я могу быть полезен обществу?» — выводит на доске учительница английского после того, как ее коллега, уже свихнувшийся под этим небом, вместо урока биологии выдал школьникам «гамлетовский» монолог о том, что он и они — никто, ничто и никогда не поймут ни себя, ни мир.

Как и фильмы Чжанкэ, «Зимние каникулы» состоят из серии статичных мизансцен, в которые заперты герои. Перед ними — огромные территории,

но деваться некуда и никто не двигается с места. Мифический Китай заменяет им весь мир целиком — так, будто за его пределами ничего нет. «Мир» — так назывался фильм Чжанкэ о китайском парке развлечений, где выставлены копии Эйфелевой башни, площади Сан-Марко и других мировых достопримечательностей — чтобы скрасить местному населению невозможность куда-либо уехать.

Печальной рифмой к «Зимним каникулам» оказался лучший фильм Локарно-2010 — китайский «Карамай», документальное свидетельство о замолченной национальной трагедии. 8 декабря 1994 года во «Дворце дружбы» шахтерского города Карамай должно было состояться детское представление в честь дедушки Мао и местных коммунистов. Но во время праздника вспыхнул пожар, погибли 323 человека, из них 288 детей. Зато все официальные лица были спасены — именно потому, что школьникам приказали не двигаться и ждать, пока здание не покинут «лидеры», которые буквально карабкались по детским головам, вылезая из окон. Власти сделали все, чтобы не оставить от трагедии никаких следов, — стереть ее из коллективной памяти. Они до сих пор называют то, что произошло, «несчастным случаем», а родителей жертв, безуспешно добивавшихся суда над чиновниками, сделали изгоями, перед которыми никто официально так и не извинился. В честь погибших до сих пор не воздвигнут мемориал...

Режиссер Сюй Сюнь встретился с шестьюдесятью семьями, потерявшими в пожаре своих детей, и впервые дал им возможность выговориться — сказать перед камерой все, о чем им приходилось молчать. Радикализм этого фильма не в том, что он идет шесть часов (никакого времени не хватит, чтобы описать случившееся), а в том, что он весь состоит из вроде бы запрещенных приемов. Небеспристрастные интервью с родителями, кадры детских трупов, кадры похорон, семейные фотографии и совсем уж убийственные записи, на которых дети воспевают идеалы коммунизма за несколько секунд до того, как будут принесены им в жертву... Но все это не работает тут как публицистика и даже не выжимает слезу, а просто перекрывает дыхание. Создает картину абсолютно безжалостного и ненаказуемого мира, который невозможно ни понять, ни простить.

ВАДИМ РУТКОВСКИЙ

# Твори сегодня

**ЛОКАРНО-2010**




Люди терпеть не могут документальное кино. Говорящие головы, грязная репортажная съемка или замызганная, в проплешинах да еще и тенденциозно смонтированная хроника, бесчувственные или, наоборот, проникнутые кликушеским пафосом закадровые комментарии — тоска зеленая. Люди, которые терпеть не могут документальное кино, заблуждаются. Или не находят нужных слов. Просто язык не повернется назвать документалистом киноживописца Сергея Лозницу или эзотерика Александра Сокурова, в фильмографии которого «Духовные голоса» или «Повинность» значат не меньше экранизаций сценариев Арабова. Неигровые фильмы давно вышли из гетто узкоспециализированных смотров и непраймтаймового телеэфира. Конкурс 63-го кинофестиваля в Локарно «Режиссеры настоящего», Cineasti del presente, чуть более экспериментальный, чем основной международный, дал слово и вручил награды новому документальному кино, уничтожающему уже не только оппозицию «игровое — неигровое», но и более глобальную — «реальность — искусство».

Традиционные игровые фильмы тоже были — и по большей части интересные, пусть и оказались вне поля зрения жюри при наградном раскладе. Единственный курьез — «Мандо» Эбрагима Саэди, роуд-муви, снятое с точки зрения старика курда. Принять всерьез это благородное произведение о человеке, возжелавшем умереть на родине в Иране, не получается, — старик, трясущийся в минивэне, преодолевающем иракские минные поля и террористические засады, дышит, как Дарт Вейдер, родственники, сопровождающие героя, ведут себя, как пылкие персонажи ориентальных «мыльных опер». Анекдотом, правда, сделанным сознательно, выглядит и «Чрево кита» румынских режиссеров Аны Лунгу и Аны Сел, своеобразный дружеский шарж на важные фильмы Пую и Порумбою: тут все проблемы сведены к невозможности посмотреть в домашнем кинотеатре комедию M.A.S.H. из-за того, что хозяйка дома потеряла телефон и волнуется, как бы не пропустить звонок одноразового любовника. Две Аны подтрунивают и над пристальным вниманием своих старших товарищей к быту: они его не мифологизируют и замечать в нем мистическую глубину отказываются. В то время как канадец Максим Жиру, автор фильма «Джо как Джонатан» про юношу с легкими паранормальными способностями, пасмурный быт поэтизирует, иногда — очень талантливо. Вот, например, момент абсолютного, не поддающегося пересказу образного кино: бутылка с минералкой танцует на крыше машины — то ли



**«Джо как Джонатан», режиссер Максим Жиру**




**«Грандиозная жизнь», режиссер Даниэль В. Вильямедиана**

оттого, что в салоне врубили динамики, то ли по воле главного героя, молодого волшебника-недоучки.

Даниэль Бурман спродюсировал аргентино-уругвайскую комедию Даниэля Хендлера «Норберто едва не опоздал», где в историю современного риэлтора вплетены чеховские мотивы: дабы избавиться от комплексов, Норберто записывается в драмкружок, взявшийся за «Чайку». Чеховским по атмосфере оказался фильм француза Микаэля Эрса Memory Lane с долгими прогулками в августовских сумерках и диалогами как будто ни о чем: ненавязчивые параллели придают смысл даже существованию тихой богемно-буржуазной молодежи.

Тайванец Чун Мун Хун, дебютировавший в каннском «Особом взгляде» назидательной комедией «Парковка», представил панорамный фильм про детство «Четвертый портрет», завершающийся простой и емкой метафорой взросления: четвертым портретом маленького героя становится его собственное отражение в зеркале.

Самым традиционным — в смысле жанровым, дружелюбным по отношению к зрителю, предпочитающему проверенные развлекательные ходы, — оказалась канадская комедия Адама Трейнора о братьях-шахматистах «Башня из слоновой кости» с рокершей Peaches в главной женской роли. На территории жанра и бельгийский «Пульсар», рассказ об «аналоговом мужчине цифровой эры». Здесь меланхоличная европейская лав стори вкрадчиво развивается в камерный триллер о паранойе и отчаянии. Режиссер Алекс Стокман — кинокритик, судя по первому постановочному опыту, толковый, способен и создавать атмосферу, и интриговать, и деликатно цитировать классиков.

Повторюсь — все эти фильмы достойны внимания, но энергетическим ядром «Режиссеров настоящего» стали не работы, сделанные на съемочных площадках, с хлопушками, дублями и репетициями, а кино, стирающее границы между вымыслом и реальностью.

Один путь взаимопроникновения этих составляющих продемонстрировали внешне полярные авторы — сербский режиссер Никола Лезаич в «Красном холме» и американец японского происхождения Китао Сакураи в «Муравьеде». Первый фильм — романтический гимн подросткам, исполненный без ларрикларковского сладострастного любования, но с соучастием недавнего ровесника. Второй — история слепца, «анонимного алкоголика», увлекшегося джиу-джицу и ненароком попавшего в пряный криминальный мир, напоминающий лабиринты Дэвида Линча. Сходство в том, что вымыслы Лезаича и Сакураи вырастают из реальности. Лезаич работает с настоящими подростками из загибающегося промышленного города Бор. Членовредительское видео, снимаемое этими безбашенными скейтерами, подлинное и обнаружено режиссером в Интернете; постановочные эпизоды — вроде незабываемого и поэтичного разгрома супермаркета — соседствуют с документальными, запечатленными в режиме реального времени. Фильм Сакураи до поры выглядит стопроцентно документальным жизнеописанием реального человека, слепца и завязавшего алкаша Ларри Льюиса, тем неожиданнее шокирующий поворот в сторону шизофренического нуара.



**«Мандо», режиссер Эбрагим Саэди**



**«Муравьед», режиссер Китао Сакураи**

Не так явно, но не менее последовательно размывают границы doc и art конкурсанты из Испании и Швеции. Протагонист «Грандиозной жизни» Даниэля В. Вильямедианы не просто так, от избытка времени и туристического интереса, повторяет путешествие деда, посещая Кастилью, Севилью и Кадис. Парень отправляется на поиски утраченного мифологического времени богов и героев. По структуре же фильм складывается из серии «исторических» диалогов — о сценарии неснятой второй части «Юга» Виктора Эрисе или о том, насколько кабаретными клоунами выглядят анархисты. Нарочито кустарна, подобна домашнему видео «Завтрашняя песня» Юнаса Бергергорда и Юнаса Хольстрёма, этюд про дуэт немолодых неудачников — один терзает гитару, другой выступает его менеджером.

Второй путь — затейливые эксперименты, балансирующие между кино и contemporary art. «Вы здесь» — фильм, который играет в научно-популярный фильм. Канадский режиссер Дэниел Кокберн выстраивает головоломную систему, напоминающую параноидальные построения раннего Гринуэя. Цель этого опыта — самоидентификация; в памяти остаются отдельные смешные придумки, вроде человека, расшифровывающего письмо с китайскими иероглифами при помощи десятитомной инструкции «Что делать, если вам под дверь подсунули письмо с китайскими иероглифами». Представляя японскую «Нетерпимость наших дней», директор фестиваля Оливье Пер скромно заметил, что видел в своей жизни немало фильмов и этот — самый странный. Впрочем, с небольшой натяжкой витиеватый видеоопыт Такахиро Ямаути можно назвать кайданом: для режиссера девушка и призраки такое же самодостаточное сочетание, как годаровский дуплет девушка и пистолет. Выросший из музейной инсталляции турецкий опус «12 сентября» — около двадцати монологов-воспоминаний о дне военного переворота в 1980-м. Будничные занятия героев, зафиксированные статичной камерой — от вязания и лабораторных исследований до замены кухонного крана и раскладывания пасьянса «косынка», — оказываются интереснее слов. Может, в этом и состоял замысел художницы Езлем Сулак — показать главенство самого незначительного момента в настоящем времени над историческими катаклизмами и бесплодными воспоминаниями.

Третий путь — честное документальное кино, фиксирующее реальность без попытки придать ей жанровые очертания. Prud'hommes швейцарца Стефана Гоэля — по-русски название уложится слов в семь, что-то вроде «Гражданский суд, отдел по разрешению трудовых конфликтов» — фиксирует работу labor court в Лозанне. Истории разной степени законченности и остроты обрамлены эпизодами со стариком служителем, хранящим законы и тайны, наравне с шепчущимися по ночам стенами. Район Willets Point — дыра в Квинсе, еще не пережившем блумберговскую реконструкцию, — место и коллективный герой «Иностранных запчастей» Джей Пи Снядеки и Верены Паравел, заинтересованных наблюдателей, интервьюирующих американцев, далеких от типичного белозубого образа.



«Параболы», режиссер Эммануэль Деморис



«Четвертый портрет», режиссер Чун Мун Хун

Вершиной же и победителем конкурса стал фильм «Параболы» (в англоязычном варианте Art of Speaking), пятая, финальная часть цикла Эммануэль Деморис «Мафруза». Первые четыре в Локарно показали вне конкурса; допускаю, что члены жюри их не видели (во всяком случае, на показах в камерном PalaVideo я жюри не заметил), однако смогли оценить новаторство Деморис, неброскую поэтичность и тонкость замысла, спрятавшиеся за грубой оболочкой.

Мафруза — нищий квартал в Александрии, для его обитателей Эммануэль, получившая арабское прозвище Иман, стала за съемочные годы своей (к разработке проекта выпускница FEMIS приступила еще в 1998-м, черновой монтаж первого и второго фильмов цикла был завершен в 2007-м). Общая продолжительность цикла 750 минут, но кажется, что «Мафруза» могла бы длиться и в два раза дольше: Деморис выбрасывает на экран шмат сырой, грязной (в буквальном смысле), грубо обработанной реальности. Это не этнографический очерк, не антропологическое исследование, не любительское видео или философский труд, но глубокое погружение в экзотический мир (впрочем, экзотикой он перестает казаться уже к финалу первой части), содержащее компоненты всего вышеперечисленного. Деморис отказывается от художественной выделки и четкого структурирования отснятого материала — отсюда ощущение необработанности, но дает названием-комментарием ориентир каждой серии, определяет смысловой вектор. Проще всего с первой частью, носящей подзаголовок «О, что за ночь!». Деморис без подготовки бросает нас в чрево бедного квартала, глиняного лабиринта лачуг, населенного шумными людьми. Зрителю дарована свобода в выборе героя: следить ли за сухоньким старичком Абу Хосни, дом которого перманентно затопляют подземные воды, за его тучной женой, способной испечь хлеб на заднем дворе, больше похожем на свалку, или за голосистым подростком Хасаном, завсегдатаем свадеб, радостно подхватывающим припев «О, что за ночь!». Вторая часть — «Сердце»: Абу Хосни переживает короткую победу над водой, его жена пытается спалить мусор, из-за чего вступает в конфликт с не менее сварливыми соседками, Хасан снова распевает, и даже порванная в драке щека не помеха, но акценты незаметно смещаются: в этой июльской части мерцает карамельными цветами игрушечное сердце, существованию молодых семей внутри домов уделено чуть больше внимания, чем уличным народным гуляньям. Третий фильм «Мафрузы» называется «Что делать?» — в густом месиве диалогов и монологов разборчиво слышится мотив выбора между работой и бездельем, религиозным и светским досугом, при этом семья Абу Хосни снова по колено в воде, а Хасан успевает поступить на военную службу и дезертировать с нее. В этой части выделяется соло Мохамеда Хаттаба, владельца продуктовой лавки и главного героя конкурсных «Парабол»: в них он подробно расскажет Иман, почему перестал читать проповеди в мечети. Четвертая часть — «Рука бабочки» — самая спокойная и неожиданно нежная: для одной из героинь на крыло бабочки похожа рука новорожденного младенца...

Через месяц после завершения Локарнского смотра в Перми прошел фестиваль «Текстура», на котором Виталий Манский поднял вопрос: имеет ли doc. право на art? Кажется, вопрос этот актуален только у нас. Кураторы больших фестивалей давно ответили на него однозначно: «Конечно, какие сомнения?!»

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

# Искусство не быть управляемым

**ОБЕРХАУЗЕН-2010**

**Тезис Фуко «искусство не быть управляемым» мог бы стать девизом Оберхаузена-2010. Это качество отличает не только многих создателей фильмов, но и их героев, которые упорно не желают жить по установленным схемам. И те, и другие отстаивают право на самовыражение, как будто бы это и есть истина.**

Составляя программу 56-го фестиваля короткометражного кино, отборщики добрались до «белых пятен» на карте киномира. В результате зрители увидели ливанские «Картофельные поля» (Terres de pommes de terre) и угандийские «Чернила» (Ink) — фильмы о том, как люди преодолевают тусклую повседневность, пытаясь найти в ней моменты праздника и даже волшебства.





**«Картофельные поля», режиссер Зиад Антар**

**«Чернила», режиссер Петер Тукей Мухумуза**

В четырехминутной ленте Зиада Антара «Картофельные поля» всего лишь собирают картофель. Люди постарше бережно складывают его в ящики, заботливо очистив от земли, и радуются хорошему урожаю. Молодые парни, беря в руки крупные картофелины словно гантели, демонстрируют перед камерой свои крепкие, мускулистые тела. Без каких-либо технологических ухищрений Зиад Антар рассказал о том, чем живут обычные ливанцы. И получился фильм, в котором обыденность документальной зарисовки приобрела черты радостной поэтичности.

Поэтичность проявилась и в фильме Петера Тукея Мухумузы «Чернила» о десятилетней девочке из глухого угандийского села, мечтающей о чуде. В первой половине фильма на экране возникает нищая повседневность: разбитая хибара, труба с водой вместо колодца, куда устремляется все женское население с цветными посудинами. И вот в этой скуке жизни, в темной комнатушке ребенок создает театр теней. Свечка вместо фонаря, простыня в качестве экрана, вырезанные из бумаги пляшущие человечки — и волшебная мистерия, рожденная воображением девочки. В рамках фестивальной программы «Чернила», равно как и «Картофельные поля», стали своего рода посланиями к западной цивилизации о высоком значении простых радостей, для которых не требуется ни денег, ни высоких технологий.

Участвовавшее в конкурсе русское видео самарского художника Владимира Логутова, с недавних пор ставшего любимцем галереи «Риджина», лишено претензий на послание; здесь сделана ставка скорее на прием, чем на передачу смыслов. Одноминутное «Внимание» Логутова сфокусировалось на катящейся по асфальту белой бумажке, посредством разделенных экранов увиденной с двух точек зрения. Возможно, в рамках галереи, оснащенной небольшими мониторами, подобный оптический эксперимент вполне уместен, но на большом экране кинотеатра он смотрится вялым курьезом. Боль-

шой экран рождает ожидание полноценного высказывания или, как минимум, выверенного концепта. Но в данном случае мы имеем тусклый российский медитативный трэш, который, вероятно, привлек к себе внимание лишь тем, что находится в оппозиции российскому гламурно-кичевому мейнстриму.

Актуальное современное искусство — это искусство нарушения границ. Оно словно декларирует, что никакой отдельно взятый язык или форма репрезентации не могут претендовать на универсальность. Если посмотреть работы самых ярких сегодняшних художников, то можно заметить, как авторы настойчиво стараются выйти за пределы «узаконенного» языка того или иного вида искусства, оказываясь на перекрестке различных художественных практик. Это стремление к пограничному искусству — обратная сторона требования от зрителя эстетической мобильности. Созерцание произведения современного искусства сегодня — это эксперимент зрения, в то время как для художников — это чаще всего способ выразить критический взгляд на мир. А критическая деятельность, как заметил Мишель Фуко, — это «искусство не быть управляемым».

Возникает вопрос: почему современные художники сознательно пытаются расширять возможные границы искусства? Во многом потому, что все они, каждый по-своему, наследуют принцип синтеза художественных идей, который подпитывал искусство в течение всего XX века. Скажем, еще группа ЛЕФ активно рассматривала искусство не как привилегированную индивидуальную деятельность, а как форму социальной практики, которая могла бы способствовать выходу за пределы эстетики, осуществить слияние искусства и жизни. Прошлый век стал свидетелем разнообразных попыток сделать искусство формой социальной практики, что способствовало созданию отчетливых идейных нормативов, без которых немыслимо никакое протестное высказывание. Как отметил на страницах «Художественного журнала» культуролог Дмитрий Голынко-Вольфсон, современный глобальный капитализм опасается, что обладание слишком отчетливыми нормативами приведет художественное сообщество к производству убедительного протестного высказывания с мощными подрывными последствиями. Неолиберальный порядок стремится сделать принципиальную нормативность исключительно игровой условностью, модной и респектабельной забавой. Ведь когда искусство начинает напрямую заниматься производством новой нормативности, оно неминуемо возвращается к репрезентации социальных проблем. Новая нормативность может стать альтернативой глобальному капитализму. Поиск альтернатив — одна из центральных задач актуального искусства.



**«Стена и башня», режиссер Яэль Бартана**

**«Жизнь имитации», режиссер Мин Вун**

Поиски новой нормативности были отчетливо представлены в работе израильской художницы Яэль Бартаны «Стена и башня» (Mur i wieża), получившей второй по значению приз фестиваля и три с половиной тысячи евро. Эта художница неоднократно участвовала в конкурсных программах Оберхаузена, и каждый раз ее работы содержали смелые критические высказывания. Ее новое видео стало своего рода ответом на прошлогодний призыв художника к евреям вернуться на польскую землю. Прямо напротив варшавского памятника погибшим польским евреям услышавшие призыв молодые люди в белой униформе строят из досок не то кибуц, не то гетто с вышкой и колючей проволокой, в котором затем начинают коллективно изучать польский язык, слова «земля»

и «свобода». Надпись на иврите на заборе гласит: «Добро пожаловать!», а праздничный пафос музыкального сопровождения свидетельствуют об историческом значении момента. Фильм не только исследует природу пропагандистского искусства, но и сам становится своего рода пропагандой современных сионистских ценностей, в которой память о геноциде занимает центральное место. Эта память порождает травматичный образ гетто, равно как и образ большой еврейской стены, которой современный Израиль готов отгородиться от всего враждебного мира. Однако своим отказом от единоличного «традиционного» языка (работа Бартаны находится на границах политического акционизма и видеоперформанса) художница прокладывает путь к направлению, которое Жак Рансьер назвал попыткой дать слово тем, кто не может им воспользоваться. Балансирование между политикой и эстетикой способствует обнаружению чувственных очевидностей, в которых проявляются общие, универсальные связи. В этом плане «Стена и башня» предоставила слово не только израильтянам, но и тем, кто видит в их действиях агрессивную воинственность.





«Олег», режиссер Яан Тоомик

«Мадам и маленький мальчик», режиссер Магнус Бертос

Очень выигрышно выглядели на фестивале прибалтийские страны, представившие несколько сильных работ, включая получивший приз ФИПРЕССИ «Фильм о неизвестном художнике» (Filmas apie nežinomą menininkę) Лауры Гарбштиене и эстонский игровой фильм «Олег» (Oleg) Яана Тоомика. В десятиминутном фильме Лаура Гарбштиене исследует разницу культурных контекстов современной Литвы и Франции на примере отношения к образу невесты. Разыгранное художницей действо убеждает, что в не утратившей патриархальности Литве девушка в белом платье до сих пор вызывает ассоциации чистоты и непорочности, отсылающие к образу «невесты Бога», в то время как в современном Париже белое свадебное платье, укороченное до колен по современной моде, скорее, отсылает к образу модели или стриптизерши. Через образ невесты Гарбштиене анализирует процесс секуляризации западного общества и подспудное влияние этого процесса на ментальность молодого поколения литовцев. Гарбштиене показывает открытые границы между Литвой и «старым Западом» (ее героиня прямо в белом платье ныряет в реку на литовской стороне и выходит на набережную Сены), что способствует быстрому обмену идей и смыслов, равно как и реализации желаний молодого поколения найти свое место на улицах Парижа. Однако это не так-то просто. Вряд ли можно назвать большой удачей доставшуюся героине фильма роль артистки, вертящейся на шесте в парижском метро под аккомпанемент уличного баяниста.

«Олег» — это на первый взгляд вполне традиционное кино — с хорошими сценарием, актерскими работами, операторским мастерством и т.д. В этом смысле он выпадал из общего артконтекста, больше настроенного на экспериментальную форму высказывания. Тем не менее автор идеально выполнил свою задачу — рассказать историю о неугасающем чувстве вины главного героя, эстонца, который в 1982 году, будучи рядовым Советской Армии, узнал о решении своего сослуживца (еврейского мальчика) застрелиться, но ничего не сделал, чтобы его остановить. Тоомик не показывает сцены дедовщины в армии, но ее тень заметна на лицах солдат, по которым видно, как служба убивает чувство собственного достоинства и желание жить. Спустя двадцать пять лет эстонец приезжает на место службы, отыскивает могилу

товарища и разбивает возле нее палатку. Что он будет делать у этой могилы, мы не знаем, однако по нюансам его поведения можно понять, насколько глубоко травмированной оказалась его жизнь после того случая. Через историю частной жизни Тоомик развивает метафору неисцелимой травмы прибалтов советским прошлым, от которой не лечит время, сколько бы его ни прошло. При этом в фильме подчеркивается, что оптика старшего поколения прочно нацелена на советское прошлое, в то время как молодое поколение мыслит себя в соотнесении с европейским будущим.

Фильм «Жизнь имитации» (Life of Imitation) сингапурского художника Мин Вуна по-новому актуализировал проблему авторства. По слову Ортеги-и-Гассета, «autor» — это тот, кто не хочет знать границ. В качестве своего «соавтора» Мин Вун выбрал постановщика фильма «Имитация жизни» Дугласа Сёрка, где цветная мать тщетно пыталась вернуть в семью дочь Сару Джейн, пожелавшую обрести новую жизнь в белом сообществе. Видео проецировалось на два экрана, на которых дважды, переплетаясь, транслировался практически неизмененный сёрковский диалог между матерью и дочерью. Только на одном из экранов мы отчетливо видели, что в образе дочери выступает трансвестит — указание на то, что в последнее время к расовым и поколенческим конфликтам добавилось разделение по сексуальной идентичности. «Жизнь имитации» идеально вписывалась в тему дискуссии на «Подиуме» (традиционный вид практики фестиваля), посвященной проблеме «себя» и обретения самости. Ведь Сара Джейн из видео Мин Вуна «конструировала себя» за счет тотального отказа — от гендера, от прошлого, от родства, в чем видела препятствия для свободного самообновления.

Гран-при города Оберхаузен (и семь с половиной тысяч евро) был вручен шведу Магнусу Бертосу за великолепный документальный фильм «Мадам и маленький мальчик» (Madam & Little Boy). Его героиня — крупнейшая южнокорейская кинозвезда Чхве Ын Хи (Мадам Чхве) — была кумиром не только южнокорейских, но и северокорейских лидеров. Мадам Чхве дважды похищали агенты северокорейских спецслужб (во второй раз вместе с ее бывшим мужем, режиссером Син Сан Оком), дважды она бежала из неволи, о чем подробно рассказывала в интервью, записанном южнокорейским телевидением в 2007 году. Бертос успешно использовал фрагменты этого интервью, нарезку из фильмов с участием Мадам Чхве, равно как и архивные кадры массовых спортивных шоу в Пхеньяне, создав образ тоталитарного северокорейского общества, в котором искусство растворяет личность в общем многофигурном орнаменте и оставляет право на лицо только вождю. В контрасте с тоталитарными многотысячными массовками лицо Мадам Чхве несло вызов отдельной судьбы и право на уникальность. Бертос намеренно убирал звук во фрагментах интервью со своей героиней, оставляя только закадровый голос рассказчика: он как будто гипнотизирует зрителя безмолвным образом корейской «богини», продемонстрировавшей не только чудо киногеничности, но и необыкновенную стойкость духа.

Согласно фильму Бертоса, «маленький мальчик» — это ядерная бомба, образ взрыва которой занимал умы представителей самых разных кинематографий во второй половине XX века. Будучи в неволе в Пхеньяне, муж Мадам Чхве Син Сан Ок (северокорейские вожди заставят пару вновь пожениться, чтобы поддержать миф об идеальных отношениях двух кинематографических звезд) спродюсировал в 1985 году «Пульгасари» — фильм о монстре, который не только, подобно своему японскому предшественнику Годзилле, стал своего рода символом ядерной эпохи, но и выразил образ враждебного Северной Корее капиталистического мира. В дальнейшем в США тот же Син Сан Ок, правда, уже как сценарист, придумал детский вариант Пульгасари — Галгамета, однако этот монстрик никого не напугал, поскольку был показан на диснеевском канале, где незначительные политические аллюзии неуместны. Монстры — не только опознавательные знаки кинематографа XX века, но и реальные участники судеб конкретных людей, вроде Мадам Чхве , рядом с которой даже диктатор Ким Чен Ир чувствовал себя почти как маленький мальчик.

MESSAGE
2MAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
DOCUMENTARY, SHORT and ANIMATED FILM

15.07-22.07.2010

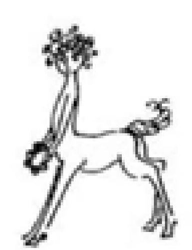
XX МЕЖДУНАРОДНЫЙ КИНОФЕСТИВАЛЬ
документальных короткометражных
игровых и анимационных фильмов
ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ

ПРОГРАММА
PROGRAM

m2m.iffc.ru

# Неюбилейное

**XX МКФ «ПОСЛАНИЕ К ЧЕЛОВЕКУ»**



В июле в Петербурге прошел очередной Международный кинофестиваль документальных, короткометражных игровых и анимационных фильмов. Двадцатое, юбилейное «Послание к человеку» подтвердило две печальные истины: российское документальное кино по-прежнему в кризисе, о чем сигналят дилетантизм и низкий профессиональный уровень конкурса, а многочисленные фестивали, включая и те, которые имеют многолетнюю историю, перестали быть значимыми культурными событиями. Питерские зрители фестиваль фактически игнорировали, похоже, не только из-за экстремальной жары.

В душных безлюдных залах home video чередовалось с «телепередачами». Мало кто из режиссеров приехал, чтобы лично представить свою картину, а те, кто приехал, предпочитали оставаться в зале, дабы не взирать на его пустоту со сцены. Безликость документального кино в международном конкурсе некоторым образом оживляла анимация и игровые короткометражки, но ярких кинособытий не было. Единственное счастливое исключение — фильм «Болевые точки» Ивана И. Твердовского. Кстати, с именем его вгиковского мастера — новоиспеченного президента фестиваля Алексея Учителя сегодня связаны надежды на возрождение старейшего постсоветского кинофорума. В этой короткометражке есть то, чего так не хватает современному российскому документальному кино: драматургия образа, воплощенная в структуре изображения, выстроенный сюжет, внутренняя логика повествования, определяемая авторским отношением, одним словом, есть художественный стиль. Частная история естественным образом перерастает в общечеловеческую, увлекая каждого. Кроме того, режиссер успешно решил одну из самых трудных этических задач: очень близко подойдя к своей героине, он не превратил ее в бездушный объект наблюдения и не использовал ее интимные переживания в качестве безотказного манка, как это часто делают современные документалисты.

Главным событием фестиваля стал приезд классика мирового кинематографа, представительницы легендарного rive gauche Аньес Варда. «Бабушка французской «новой волны» привезла ретроспективу собственных документальных и игровых картин, каждая из которых являет собой образец авангардного кинематографа.

*Зоя Кошелева*

# ПРИЗЫ МКФ «ПОСЛАНИЕ ЧЕЛОВЕКУ»

**Международный конкурс**

**Гран-при «Золотой Кентавр»** и денежная премия 5000 долларов
«ЧЕРНОВИК» (Россия, режиссер *Тимофей Жалнин*)

**Лучший полнометражный документальный фильм** — приз «Кентавр» и 2000 долларов
«НАЗАД В ПАРИЖ» (Израиль, режиссер *Йосси Авирам*)

**Лучший короткометражный документальный фильм** — приз «Кентавр» и 2000 долларов
«ВНИЗ ГОЛОВОЙ» (Словакия, режиссер *Миро Ремо*)

**Лучший анимационный фильм** — приз «Кентавр» и 2000 долларов
«ПЛОТЬ ОТ ПЛОТИ» (Финляндия, режиссеры *Пинья Партанен, Иасмиини Оттелин, Элли Вуоринен*)

**Лучший дебютный фильм** — приз «Кентавр» и 2000 долларов
«МИРАМАРЕ» (Хорватия — Швейцария, режиссер *Михаела Мюллер*)

**Специальный приз жюри** — Памятная медаль фестиваля «Послание к Человеку»
«МАЯК» (Болгария, *режиссер Велислава Господинова*)

**Национальный конкурс**

Приз «Золотой Кентавр» и денежную премию 2000 долларов за лучший фильм Национального конкурса жюри решило не присуждать

**Лучший документальный полнометражный фильм** — приз «Серебряный Кентавр» и 1000 долларов
«АДСКАЯ МАШИНА. СОН СМЕРТНИЦЫ» (Россия, режиссер *Расим Полоскин*)

**Лучший документальный короткометражный фильм** — приз «Серебряный Кентавр» и 1000 долларов
«БОЛЕВЫЕ ТОЧКИ» (Россия, режиссер *Иван И. Твердовский*)

**Лучший документальный фильм-дебют** — Приз «Кентавр» и 1000 долларов
«САНЯ И ВОРОБЕЙ» (Россия, режиссер *Андрей Грязев*)

**Диплом** за плодотворный поиск экранной выразительности этнографических образов
«ХЛЕБ ДЛЯ ПТИЦЫ» (Россия, режиссер *Александра Стреляная*)

**Диплом** за трепетный рассказ о судьбах кинематографии в постсоветский период
«КОГДА РВЕТСЯ ПЛЕНКА» (Россия, режиссер *Владимир Федотов*)

**Диплом** за лучший студенческий фильм
«ТИХИЙ ОКЕАН» (Россия, режиссер *Анна Шишова*)

АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ:



# «Мы боремся за выживание»

**БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА**





**«Черновик», режиссер Тимофей Жалнин**

**Зоя Кошелева.** Тот печальный факт, что российское документальное кино находится в системном кризисе, в той или иной степени признают все участники процесса. Очень редко удается увидеть картину, о которой можно говорить как о законченном произведении искусства или хотя бы как о профессионально сделанной работе. Программа «Послания к человеку» тоже оказалась довольно унылой.

**Алексей Учитель.** Неужели все так печально? Я категорически не согласен. Во-первых, есть уже известные состоявшиеся режиссеры, которые прославляют нашу страну, есть и новые интересные имена. Заметьте, что документалисты, пришедшие в игровое кино, замечательно себя показывают, сразу завоевывая передовые позиции, — это и Дворцевой, и Лозница. Признаюсь, что последние два года я был занят своей новой работой и не так много смотрел, как хотелось бы, но я все-таки отслеживаю процесс в силу того, что у меня есть курс во ВГИКе. Своим студентам я проповедую единство режиссерской профессии. Наш курс называется экспериментальным, нам удалось преодолеть бюрократические препоны, и мы со студентами занимаемся и игровым кино, и документальным. Каждый год ребята снимают две работы — игровую и документальную. Я считаю, что надо учить режиссуре, а не замыкаться в узком коридоре. Поразительно, что именно опыт работы в игровом кино дает значительные результаты в документальных работах. Я запрещаю своим студентам снимать интервью, заставляю их придумывать более сложные способы донесения информации, и работа в игровом кино им в этом очень помогает. Я вижу результаты такого обучения. У моих учеников никакого кризиса я не наблюдаю, ребята поразительно живо и естественно чувствуют своих героев, тему.

**З.Кошелева.** Действительно, одно из немногочисленных светлых пятен конкурсной программы — работа вашего ученика Ивана И. Твердовского «Болевые точки». Значит, есть надежда, что положение в нашем кино исправится.

**А.Учитель.** Я, конечно, понимаю, о чем вы говорите. Потеряна общая культура ремесла. Сейчас всякий называет себя режиссером, забывая, что это профессия, а не времяпрепровождение. Те, кто снимает, зачастую не владеют азами профессии. Кроме того, для современного документального кино губительно ставшее нормой пренебрежительное отношение к сценарию. Да и идей интересных мало.

**З.Кошелева.** Одна из важных задач фестиваля такого уровня, как «Послание к человеку», — обозначать некую планку профессионального мастерства, не



**«Хлеб для птицы», режиссер Александра Стреляная**

владея которым невозможно даже и мечтать о фестивальном конкурсе. Другими словами, сам факт отбора фильма в конкурс должен быть знаком профессионального качества.

**А.Учитель.** Да, проблемы эти существуют, мы уже пришли к выводу, что конкурсная программа раздута и нуждается в сокращении. Жюри тоже недовольно. Такого количества достойных картин просто нет, это объективная реальность. Я только первый год работаю как президент фестиваля, только учусь. Мы рады тому, что нам присылают много работ. В отборе было представлены две с половиной тысячи фильмов, 80 стран захотели принять участие в фестивале, и это замечательно. Но необходимо пересмотреть принципы отбора. Конкурс сжать, остальное разместить в информационных показах. Я же понимаю, что семь дней по восемь часов хорошего кино — это утопия.

**З.Кошелева.** Сама идея жанровой эклектики в одной программе не очень понятна, как не понятны и критерии, которыми руководствуется жюри при оценке столь разных работ. Согласитесь, странно сравнивать шестиминутный мультфильм и полнометражную документальную картину.

**А.Учитель.** Я так не думаю. Впечатление, которое вызывает в нас произведение искусства, не связано напрямую с его жанром или временной протяженностью. Для меня в этом смешении жанров ничего странного нет, хотя, может быть, в дальнейшем специфика нашей конкурсной программы и изменится. Но общий принцип останется: мы за интересное кино и не важно, в каком жанре оно сделано.

**З.Кошелева.** В прежние годы в конкурсную программу «Послания к человеку» принимались только работы, снятые на пленку. Нет ли смысла к этому вернуться или разделить конкурс на кино- и видеопродукцию.

**А.Учитель.** Нет, смысла в этом нет. Я сам всегда был активным сторонником пленки. Мы с великим — не побоюсь этого слова — оператором Юрием Кли-

менко, с которым я снял последние пять картин, делали пробы для новой моей работы на пленку и на цифровые камеры последнего поколения. И вот мы, два профессиональных оператора, смотрели позитив с пленки и с «цифры» на прекрасном экране и не могли отличить, где что.

**З.Кошелева.** Носители перестали нести смыслоразличительные функции?

**А.Учитель.** Да! Сейчас есть такие цифровые камеры, изображение на которых в восемь раз лучше, чем пленочное. Заметьте, что и все профессиональные фотографы перешли на «цифру». Мы держимся за пленку только потому, что про-



**«Маяк», режиссер Велислава Господинова**

кат идет на пленке. Как только прокат перейдет на «цифру», в пленке отпадет необходимость.

**З.Кошелева.** Каким представляется вам будущее фестиваля, что должно с ним происходить или чего не должно произойти, чтобы фестиваль продолжал существовать?

**А.Учитель.** С одной стороны, хотелось бы избавиться от эклектики, которая безусловно присутствует, а с другой — может быть, именно за счет этого многообразия сохраняется интерес к фестивалю. Я не исключаю возможность организации конкурсной программы как программы исключительно документальной, но пока не уверен, что это правильный путь. Для меня практически идеальный пример организации киносмотра — это фестиваль в Карловых Варах. Там есть и документальный конкурс, и игровой. Но там есть и другое, как мне кажется, гораздо более важное. В Карловых Варах собирается молодежь со всей Европы, молодежь, любящая кино, делающая кино, думающая о кино. Я хотел посмотреть картину, которая шла вне конкурса в отдаленном клубе, в горах. И был уверен, что буду там в одиночестве. Зал был заполнен молодой публикой, картину смотрели от начала до конца. Провоцирование и поддержание такого интереса к кино и есть, по-моему, одна из самых важных, может быть, даже самая важная задача фестивалей.

У нас много идей по поводу развития фестиваля, некоторые из них мы хотели реализовать уже в этом году. Но мы не справились финансово. Наша бюрократия в этом смысле уникальна, я, признаюсь, не представлял масштабов бедствия.

**З.Кошелева.** Надо искать спонсоров.

**А.Учитель.** Мы уже привлекли сеть голландских супермаркетов «Лента», и название подходящее. Они готовы были показывать фестивальные картины на автостоянках у магазинов, мы просто не успели технически это организовать, но внутри магазинов наши картины уже показываются и в этом году. Ди-

рекцию компании наши совместные проекты заинтересовали, и мы надеемся на продолжение сотрудничества.

**З.Кошелева.** Должно поменяться отношение кинообщества к фестивалю. Журналисты должны приезжать за свой счет, как и другие желающие — все, кроме жюри и приглашенных гостей. Все должно быть устроено на западный манер.

**А.Учитель.**Это все так. Но меня сейчас заботит то, что на просмотрах в основном профессиональная публика. Нам хотелось привлечь зрителей — фестиваль должен быть культурным событием. Мы задумывали массовое мероприятие под название «Кино против наркотиков», в рамках которого предполагался концерт возле Петропавловской крепости с участием Юрия Шевчука и других рок-музыкантов. Но на аренду этого места мы не нашли денег, что очень досадно.

**З.Кошелева.** А организацию кинорынка при фестивале, который мог бы привлечь новых людей и оживить процесс, планируете?

**А.Учитель.** Пока мы боремся за выживание, а организация кинорынка — это проект, требующий больших вложений. Но мы думаем об этом. В ближайшем будущем предполагаем провести, как в Амстердаме, конкурс идей — не рынок готовой продукции, а рынок будущих картин. Собираются люди, владеющие документальными лотами мировых телеканалов, слушают и смотрят претендентов. У нас уже есть одна питерская контора, которая работает над такой программой, и мы надеемся на личную помощь и участие председателя нынешнего жюри фестиваля Туэ Стин Мюллера. Начинать надо не с рынка продаж готовой продукции, а с рынка идей.

**З.Кошелева.** В современной ситуации рынок продаж документального кино — вещь призрачная, проката ведь нет.

**А.Учитель.** Проката нет в кинотеатрах, но есть телевизионщики. Правда, продать им что-либо сложно, они вполне обходятся своей продукцией. Но искать какой-то выход необходимо. Я считаю большим достижением Первого канала «Закрытый показ». Хорошо бы нечто подобное создать и для документального кино. Очень важно публичное обсуждение картины.

**З.Кошелева.** В рамках фестиваля ведь тоже могли бы быть обсуждения, в том числе и с участием зрителей.

**А.Учитель.** Мы это планируем на будущий год. Пока есть силы, я буду работать и буду бороться. В данный момент стоит задача создания постоянной профессиональной дирекции фестиваля. Не хватает разработанной PR-кампании, в этом году всё не успели. Надеюсь, что у нас будет возможность приглашать звезд мирового кино, как удалось в этом году пригласить Аньес Варда. Мне очень хотелось пригласить Скарлетт Йохансcон, которая сделала игровую короткометражку, но не получилось — просто не хватило денег. Надеюсь, в будущем все сложится более удачно. Звездные имена нужны в первую очередь для того, чтобы фестиваль имел более широкое культурное поле, был интересен большему числу потенциальных зрителей.

Самое важное для меня — это заинтересовать зрителя. Если на фестивальные показы станут толпами ходить молодые люди, я буду считать свою миссию президента фестиваля выполненной.

МИХАИЛ ЛИТВЯКОВ:

# «Как следствие — скука»

**БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА**





«Болевые точки», режиссер Иван И. Твердовский

**Зоя Кошелева.** Нынешний фестиваль — двадцатый, юбилейный, и вы как бессменный директор, наверное, вольно или невольно подводите итоги.
**Михаил Литвяков.** Если честно, у меня желание всех послать подальше, хлопнуть дверью и уйти. Я имею в виду чиновников от искусства. Для них фестиваль не имеет никакого значения, для них главное — это игра в пинг-понг. Я в эти игры не играю и интереса для игроков не представляю. А что касается итогов... разумеется, пришло время итогов. Мне уже семьдесят два. Кажется, все было только вчера. Я был режиссером, снимал кино. Востребованная, кстати, была профессия. Поздновато я сумел сложить в уме два и два и понять, что только при тоталитарном режиме может существовать финансирование документалистики. А ведь это правильно: создавалась кинолетопись страны, а сейчас...
**З.Кошелева.** Та советская кинолетопись разве не была полностью идеологизированной и потому лживой?
**М.Литвяков.** Мы выпускали несколько киножурналов и множество картин. Мы снимали зримую память народа, мы снимали людей. Конечно, был и полный бред. Ну, например, тракторист Вася Иванов сгорел, спасая трактор, и потому он герой. В какой цивилизованной стране кусок железа дороже человеческой жизни? А нас так воспитывали. Мы это снимали честно, мы так думали, мы привыкли к тому, что человеческая жизнь ничего не стоит, мы долгое время не думали о тех, кто гнил в лагерях. Сейчас время ничуть не лучше, в обществе утрачены представления о том, что хорошо и что плохо, произошла моральная деградация... Царит тотальная безграмотность, в Интернете новый сленг убивает русский язык.

Наш фестиваль родился в 1988 году, в момент падения советской власти. Это было золотое время для документального кино. Наши режиссеры полу-

чали все призы на международных фестивалях. Учреждение своего документального фестиваля — эта идея носилась в воздухе, и СК проявил такую инициативу. Мы в числе других претендентов представили свой проект и победили. У нас был утвержденный проект строительства фестивального центра, и земля была на Крестовском острове. Как я сейчас понимаю, мы оказались со своими идеями впереди времени. Я как директор фестиваля пытался их воплотить. Хотел выкупить землю под строительство фестивального центра, стоила она всего 85 тысяч рублей, и иностранные спонсоры были, готовые вложиться в строительство. Я пришел с этой идеей к Собчаку. А Собчак мне отсоветовал, объяснив, что ко мне как к собственнику сразу придет «братва» и под угрозой смерти землю отберут, а пока она в аренде — бояться нечего. Собчак нам очень помогал, он понимал, что без государственной поддержки фестиваль сделать невозможно.

На первом «Послании» был Лео Гурвиц. Он сказал мне, что не понимает, почему мы так радуемся перестройке. И объяснил, что нравственное и духовное кино несовместимо с рынком и что «к вашим социалистическим проблемам добавятся капиталистические». Я тогда его не понял, а сейчас понимаю, как он был прав. На том первом фестивале у нас работали и кинорынок, и профессиональный клуб, и кинотеатры по всему городу показывали нашу программу. И все потому, что была настоящая государственная поддержка. А потом начались тяжелые времена, разруха. Конечно, сейчас свобода, но предела дозволенного нет. Я много работал с кинолюбителями в киноклубах, это были замечательно образованные люди, по-настоящему увлеченные кино и в то же время понимающие, что режиссер — это профессия сложная, требующая больших знаний и умений. Сейчас каждый себя считает режиссером — такова оборотная сторона технического прогресса. Стало обычным совмещать все кинопрофессии в одном лице, не владея ни одной из них. Профессиональные знания и общая культура заменяются шоковыми деталями быта героев. Долгое время неприглядные подробности российской жизни с успехом продавались за границей. Проститутки, гастарбайтеры, бомжи, алкоголики и наркоманы заполонили экран. Под прикрытием «клубнички» произошла тотальная потеря профессии. Школа плохая, а главное — очень низкий общий культурный уровень. Утрачен институт редактуры, нет такого понятия, как внутренняя цензура. Я, кстати, считаю полезным введе-



**«Адская машина. Сон смертницы», режиссер Расим Полоскин**



«Саня и Воробей», режиссер Андрей Грязев

ние нравственной цензуры, иначе этот поток безобразий на экране не остановить.

**З.Кошелева.** А кто будет определять, что нравственно, а что нет? Беда не в безнравственности, а в том, что практически никто не способен произвести продукт интеллектуального усилия, создать связный кинотекст.

**М.Литвяков.** Да, именно. Отсюда бесконечный метраж и как следствие — скука. Наверное, это направление «что вижу, то и снимаю» имеет право на существование, но это не искусство документального кино. Это что-то другое.

**З.Кошелева.** Правда жизни и правда искусства — как известно, разные вещи.

**М.Литвяков.** А представители «Кинотеатра.doc» этого не понимают. В этом году я специально поставил в конкурс картину «Саня и Воробей». Кроме того, мне хотелось, чтобы эта картина вызвала дискуссию среди профессионалов — и не только по поводу нецензурной лексики, но и по поводу бесконечной длины картин этого направления. Содержания на десять минут, а снимается полнометражный фильм. Не умеют выстроить материал драматургически.

**З.Кошелева.** Дело все-таки не в нецензурной лексике, а в пренебрежении к изображению, монтажу, звуку, про сценарий не стоит и вспоминать.

**М.Литвяков.** Непрофессионализм выдается за модный прием, тем более что все это по-прежнему хорошо продается на Западе. Но мы не можем отвернуться от таких картин, мы берем все направления.

**З.Кошелева.** В том числе и совершенно телевизионное, да еще и заказное кино. Я имею в виду картину «Адская машина. Сон смертницы» Расима Полоскина.

**М.Литвяков.** Но это же горячая тема! К тому же картина сделана с претензией на художественность. А телевидение — наш главный прокатчик, никуда от этого не деться.

**З.Кошелева.** Это тупиковый путь. Телевидение давно работает само на себя и, кстати, очень неплохое кино снимает в своем формате, по крайней мере, профессионально сделанное. Документалисты, стараясь усидеть на двух стульях, сильно рискуют.

**М.Литвяков.** Да, это проблема. Режиссеров старой школы очень мало, и они уходят в игровое кино. Уходят потому, что им надоело работать «в стол», они хотят видеть свои картины на экране, хотят зрительского, а не только фестивального успеха. Для документального кино главный прокатчик по-прежнему фестивали. Я уверен, что мы имеем полное право получать субсидии от государства на поддержку кинопроката. Но на это надежды мало. Так что выход у нас у всех один — не отчаиваться. Я был в молодежном лагере на Селигере,

давал мастер-класс. Очень много прекрасных молодых людей, интересующихся кино и достаточно культурных и образованных, чтобы полноценно в кино работать. Так что все не так плохо.

**З.Кошелева.** Может быть, одна из главных задач фестиваля в том, чтобы максимально строго и профессионально подойти к отбору в конкурс, чтобы программа представляла собой соревнование профессионалов, а не упражнения дилетантов.

**М.Литвяков.** То, что вы видите, — это лучшее, другого нет. Уровень низкий. Или уж совсем сократить конкурс, буквально до десяти картин? Возможно, это и правильно, но трудно на это решиться, жалко тех, кто не попадет.

**З.Кошелева.** Всегда есть те, кто не попадет, их картины можно показывать в разного рода параллельных программах.

**М.Литвяков.** Мы к этому идем. К нам приезжают отборщики зарубежных фестивалей, и мне хочется помочь начинающим режиссерам. Одна из задач нашего фестиваля — продвигать российский продукт на экраны мира.

**З.Кошелева.** У вас уникальный конкурс, в котором соревнуются мультфильмы, игровые и документальные картины.

**М.Литвяков.** Мы расширили регламент, чтобы спасти фестиваль. Если бы осталось только документальное кино, фестиваль просто перестал бы существовать. Можно было бы разделить конкурсы по жанровому признаку. На это просто нет денег. Государство должно поддерживать такие фестивали, как наш. На Западе уже давно создана прекрасно работающая система государственной поддержки фестивалей.

Бюджетные средства распределяются самым странным образом: ММКФ получает 120 миллионов, а мы полтора. Я воспринимаю это как плевок, как оскорбление. Я уверен, что наш фестиваль — значительное культурное событие, он имеет и социально-политическое значение, у нашего фестиваля славная история, в которую вписаны имена великих кинематографистов мира. У нас колоссальный архив, который мог бы стать основой видеотеки для города, а я не могу до городских чиновников достучаться: это не коммерческий проект — и он их не интересует. У меня есть команда, есть профессиональные люди, готовые работать. Все упирается только в отсутствие денег, других серьезных проблем у фестиваля нет. Я-то хоть пенсию получаю, а молодым нужно платить. Я даже дачный участок свой продал, чтобы расплатиться с фестивальными долгами. На меня смотрят, как на городского сумасшедшего. Люди, которые присутствовали при рождении фестиваля, сейчас у власти, а мне до них не добраться. Обидно. Я уверен, что если бы я встретился с министром Кудриным, то смог бы получить для фестиваля достойное финансирование. Смешно говорить, но я сам стараюсь свести к минимуму количество гостей. Выход я вижу в том, чтобы принять государственный закон о меценатстве. Если бы наших миллиардеров обложить нормальным налогом, то хватало бы денег и на культуру, и на медицину.

**З.Кошелева.** Нам все равно, сколько денег платят богатые люди в виде налогов. Они ведь до нас не доходят, они попадают в чьи-то карманы.

**М.Литвяков.** Нет политической воли на то, чтобы поддержать культуру. Все, что Медведев с Путиным декларируют, — только красивые слова. Чтобы Россия не загнулась, надо не жалеть денег на культуру, в том числе и на фестивали.

АНЬЕС ВАРДА:

# «Я не делаю карьеру, я делаю фильмы»

**БЕСЕДУ ВЕДЕТ СЕРГЕЙ СЫЧЕВ**





Аньес Варда

**Сергей Сычев.** В вашем новом фильме «Побережья Аньес» вы много размышляете о своем муже Жаке Деми, его духом пропитана вся картина. Как вы думаете, есть ли некий мистический смысл в том, что женщины в среднем живут дольше мужчин?

**Аньес Варда.** Какой-то геронтологический вопрос. В мире действительно больше вдов, чем вдовцов, но дело не в этом. В фильме важнее всего *присутствие отсутствия* Жака. Это очень деликатная работа — сделать так, чтобы фильм не стал бенефисом вдовы, которая все время говорит о своем покойном супруге. Но чтобы при этом была некая путеводная ниточка, позволившая ощутить, как ей его не хватает, даже если у нее много энергии, идей, хорошего настроения. Можно ведь одновременно иметь и меланхолический, и оптимистический настрой?

**Сергей Сычев.** В своем фильме вы все время находитесь в кадре. Ваш друг и коллега Крис Маркер от этого всегда отказывается. При этом в обоих случаях речь идет об очень личном кинематографе. Но связано ли отношение кинематографиста к материалу с его присутствием в кадре?

**Аньес Варда.** Маркер не любит фотографироваться и сниматься в кино. Но в моем фильме он стал таким виртуальным журналистом. Я, с его разрешения, превратила его в шарж на его собственного кота, который задавал мне вопросы. Одновременно это и дань уважения моему другу Маркеру. Он не любит сниматься, а я люблю, я не вижу в этом никакой проблемы. Вы не считаете этот фильм нарциссичным? Нет? Тогда все в порядке. На экране я помещаю себя в круг тех людей, которые мне близки, общаюсь с ними. Это мои друзья, это те, кого я люблю, те, кто любит меня, те, кем я восхищаюсь, как, например, Годар, это мои близкие, моя семья, люди, которые работают со мной. Словом, все, кто причастен к моей жизни. Что может лучше выразить меня, чем моя работа? Поэтому я вставляю отрывки из своих фильмов. «Побережья Аньес» — это портрет режиссера. Не рассказать свою жизнь я хотела, а показать, *как* я ее рассказываю, *какой* у меня почерк. В этом цель, а не в том, чтобы просто покрасоваться на экране.

**Сергей Сычев.** Но ведь как только автор появляется в кадре, он становится персонажем? Это еще в начале «синема-верите» было замечено.
**Аньес Варда.** «Синема-верите» не существует! Я верю в субъективность. Все документалисты субъективны. И все портреты тоже. На экране я не персонаж, а персона. Я не играла роль, я говорила так же, как обычно и как сейчас.
**Сергей Сычев.** В реконструкциях вы играли роль!
**Аньес Варда.** Нет, ведь я там была так же естественна, не правда ли? Когда я даю интервью или разговариваю с друзьями, я веду себя так же естествен-



**«Побережья Аньес», режиссер Аньес Варда**

но. Я все та же Аньес. Но когда я в фильме, я уже не просто я. В этом и заключается эксперимент, который я поставила в «Побережьях Аньес». Никакой игры или персонажей, а есть только я, которая рассказывает о других людях и их вовлеченности в мою жизнь. О моем участии в феминистском движении или о моем восхищении Кубинской революцией. Я только рассказываю о путешествии длиной в жизнь и о том, что я видела по сторонам. Вы же не думаете, что я вправду заплыла на своей лодочке на середину Сены? Это образ, это мои грезы, сны наяву. Если не можешь переплести реальность с вымыслом, то она не интересна. Купить билет на мой фильм — это не то же самое, что приобрести журнал или газету, потому что новостей в нем вы не найдете. Мои фильмы — это лишь грезы на основе реальной жизни. При чем тут правда?
**Сергей Сычев.** В фильме вы называете братьев Дарденн своими «братьями по кино». Ваше поколение занималось поэтизацией реальности, они, как мне кажется, — депоэтизацией. Где же тут братство?
**Аньес Варда.** Я как-то не привыкла считать, что Годар поэтизирует реальность. Лирика, насилие, интуиция, ситуативность... Все, что было до «Китаянки», можно считать ирреализацией реальности. Что же касается Дарденнов, то в их кино есть те грезы, которые я так люблю. Я обожаю фильм «Дитя». Это реальность, но в ней так много воображения! Все постоянно норовят запихнуть творчество в такие коробочки, чтобы на них было написано «реализм», «сюрреализм» или еще что-нибудь. Все кинематографисты поступают одинаково, они ищут в поэзии момент реализма и момент фантазии, стараются выразить себя. Кино — как свободная прогулка, когда вы замечаете что-то по сторонам, а потом рассказываете об этом. Свобода рассказа не может быть за-

ключена в категории, ранжирована. Всегда есть немного документального, немного вымысла, немного лиризма, аллегорий, еще чего-нибудь.

**Сергей Сычев.** Иногда пишут, что вы противопоставляли себя «новой волне», иногда — что вы были ее неотъемлемой частью. Как же все было на самом деле?

**Аньес Варда.** Я сотни раз читала о себе, что я — «бабушка «новой волны», потому что в 1954 году сняла «Пуэнт-Курт». Но что это за «волна» на самом деле? Трюффо и Годар появились спустя лишь пять лет после того, как я сняла абсолютно свободное кино и подожгла тем самым запал ракетницы. «Волну» придумали еще позже, чтобы как-то объединить режиссеров, работавших в начале 60-х годов, но ни о каком «движении» говорить тут нельзя. Это был действительно фейерверк, в котором было много имен, и в их числе группа журнала «Cahiers du cinéma» — теоретиков, влюбленных в американское кино. И была еще группа кинематографистов. Они называли себя «рив гош», имея в виду левый берег Сены и то, что сердце у них тоже находится слева. Это были Крис Маркер, Ален Рене, Жак Деми и я. Мы держались «левых» убеждений, которые «Cahiers du cinéma» не слишком волновали. В общем, все так, как было с сюрреалистами, которые на самом деле были кубистами, фовистами, дадаистами и кем угодно еще, но не чем-то единым. Конечно, у нас и у них было что-то общее, что позволило нас объединить. Но когда говорят, что я не принадлежу к «новой волне», это означает лишь то, что я не связана с «Cahiers du cinéma». Я всегда работаю со структурой фильма. Например, «Пуэнт-Курт» или «Клео с 5 до 7» были связаны не столько с идейными основами «новой волны», сколько относились к проблеме времени — реального, умственного, субъективного и времени собственно сеанса, что составляет около полутора часов. Меня интересовала психология, приключения. Годаровский почерк совершенно отличен от моего и чрезвычайно оригинален. Жака Деми занимал лиризм, и здесь он был тоже своеобразен.

**Сергей Сычев.** В какой момент поиска вы ушли из игрового кино в документальное?

**Аньес Варда.** Я никуда не уходила, потому что для меня не было и нет этого разделения. В «Клео...» есть как игровые сцены, так и документальные. И во всех фильмах, кроме «Без крыши, вне закона», который абсолютно вымышлен, я следовала этому принципу — использовать текстуру документального кино. Причем к людям в документальном кино, если вы заметили, я отношусь так, будто они вымышленные. В этом сочетании игрового с документальным состоит мой поиск. Мне также интересно соотношение кино с фотографией или изобразительным искусством. Поэтому я в последнее время занимаюсь инсталляциями. Я не делаю карьеру, я делаю фильмы. Я — ищу.

# M E D I A



ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ИРИНА ПОЛУЭХТОВА — БОРИС ДУБИН

# Люди знают: ничего не изменить

**БЕСЕДУ ВЕДЕТ АННА КАЧКАЕВА**

**Анна Качкаева.** Год назад мы размышляли на тему, что происходит с российским телевидением, произошла ли та «перезагрузка», о которой все тогда заговорили, исчерпала ли себя та модель телевидения, которая существовала, работала последние пятнадцать лет. Все вы дружно констатировали, что надежды напрасны. И минувший сезон концептуально действительно ничего нового не принес. Теперь я ставлю вопрос несколько иначе: какое содержание и интонации объединяют сегодня зрителей вокруг экрана, а что их разъединяет; как российское телевидение одновременно воспитывает и удовлетворяет массовые потребности аудитории; связано ли телесмотрение хоть как-то с социальной практикой разных групп населения?
**Даниил Дондурей.** Мне кажется, в сущности, не изменилось ничего, в том числе и самоощущение продюсеров. Они убеждены: «Мы правы в том, что делаем». Идут какие-то поиски нового содержания, подходов, попытки завоевать молодежную аудиторию. В частности, конечно, сериал «Школа», которому было дано много разного рода оценок. Он не был рейтинговым, но зато оказался очень шумным и, безусловно, заметным. Системную работу над этим проектом Первый канал провел блестяще — креативно, эффективно, с пониманием того, чем надо заниматься, если хочешь «Школу» поставить в ряд, скажем, с «Подстрочником».
**А.Качкаева.** В прайм-тайм идут программы, которые становятся модными и два-три года держатся там. Сначала игры, потом юмор, танцы на всех поверхностях, потом разного типа сериалы — от «телевидения в погонах» перешли к семейным сагам, а теперь к медицине и психологии. «Школа», «Интерны» на ТНТ, «Мультличности» как новый тип смеха, пространство разговора на Пятом и на РЕН, «НТВэшники», научные развлечения — Лобков и Норкин... — все это не рейтинговая продукция. Во всем перечисленном нет ничего общего — это очень разные по жанрам, по наполнению, по идеологии проекты. Социальный запрос еще не сформировался, или просто продюсеры часто не угадывают?
**Ирина Полуэхтова.** Когда мы говорим «рейтинг», то это всегда массовая аудитория. Ее у нас по-прежнему собирают те же форматы, что и пять-десять лет назад, — сериалы, шоу. Но мы давно говорим о фрагментации аудитории, о том, что она распадается, потому что само общество дифференцируется на множество различных социокультурных групп. Аудитория — это то же самое общество, те же люди, которые включены в социальные процессы. Сейчас практически невозможно представить себе ситуацию появления какого-то но-

Подготовлено к печати на основе дискуссии, состоявшейся в программе «Час прессы — смотрим телевизор» радиостанции «Свобода» 4 августа 2010 года.

вого слова, интересного формата, который соберет невиданную по объему аудиторию. В современных условиях это уже практически нереально. Массовую аудиторию будут по-прежнему собирать те самые жанры, которые изначально массовые, давно привычные.

**А.Качкаева.** По разным данным, 48 процентов населения — люди моложе тридцати пяти, это уже не советский зритель, у него иной опыт телесмотрения. Он видит совсем по-другому и в других средах. «Большое» телевидение, как мне кажется, работать с ним так и не научилось. Оно стареет вместе с основной аудиторией, а разнообразные форматы, которые появляются впервые, не прорываются. Так можно сказать, что социальный запрос у большинства зрителей сегодня не сформирован?

**Борис Дубин.** По моим и моих коллег наблюдениям, никаких серьезных переломов в пристрастиях телеаудитории нет. Процесс крошения, временного слипания и опять распада интересов продолжается. У продюсеров это может быть периодом поиска и перехода к чему-то, а вот для публики это уже привычное состояние. Я совершенно согласен, большинство все-таки ориентируется и будет ориентироваться не на программу, а на жанр и некоторый тип отношения к реальности — на комическое, на эстраду, на сериалы. А этого сегодня сколько угодно. И сериалы про бандюков, про семью, про фирмы — они переплетаются и расплетаются друг с другом. Этого хватает от семи до одиннадцати. Ну а дальше уже большая часть телезрителей отходит ко сну и видит естественные сны вместо тех искусственных, которые ему придумали продюсеры. А вот молодежь — другое дело, иной тип поведения, способ и время смотрения. И в большой степени это все-таки не только телевизор...

**А.Качкаева.** Новые медиа...

**Д.Дондурей.** С одной стороны, все телебоссы аплодируют генеральному директору НТВ Кулистикову за то, что он не только сформировал, но и приумножил свою так называемую «мужскую» аудиторию (хотя, как известно, именно женщины внимают тому ужасающему контенту, который демонстрируется по субботам и воскресеньям на этом канале). С другой — здесь давно нет ничего свежего и неожиданного. А вот на Пятом появилась новая программа — и она мне нравится — «Суд времени», где впервые за последние годы обсуждают мировоззренческие вопросы: изменилось ли общественное сознание за двадцать лет, как оценивать распад СССР, коллективизацию, отношение к Гайдару и прочее. Сергей Кургинян — постоянный ее участник — довольно ярко показывает, что все советские, сталинские, византийские модели абсолютно живы в нашем обществе. Он вытаскивает их на поверхность. Отношение так называемого современного сознания по всем этим ключевым и всегда кровавым вопросам: 85 процентов позвонивших считают, что коллективизация — это спасение России, а Гайдар нанес ей невосполнимый ущерб и только 13—15 процентов убеждены в обратном.

**А.Качкаева.** Отечественное телевидение с модернизацией никак не справилось, не отмаркировало, не сделало легитимным этот термин. И вообще не очень понятно, что это такое. У наших граждан есть какое-нибудь отношение к тому, что называется модернизацией?

**Б.Дубин.** Не телевидение, а интеллектуальный слой не справился. Начиная с 90-х годов, после некоторых попыток в самом конце 80-х и начале 90-х. Дальше эта проблематика в сколько-нибудь общем поле уже и не обсуждалась. Достаточно рано эти слова и в разных сочетаниях взяла на себя власть, как она всегда в таких случаях делает. Если есть какой-то бесхозный символический ресурс, надо его прибрать и попробовать как-то использовать. В последнее время он задействован активнее, чем раньше. Но большого влияния на население это не оказывает. Оно относится к власти довольно дистанцированно. Голосованием поддержит, но втягиваться в эти игры, которые считает играми самой власти, номенклатуры, не собирается. А в смысле распреде-

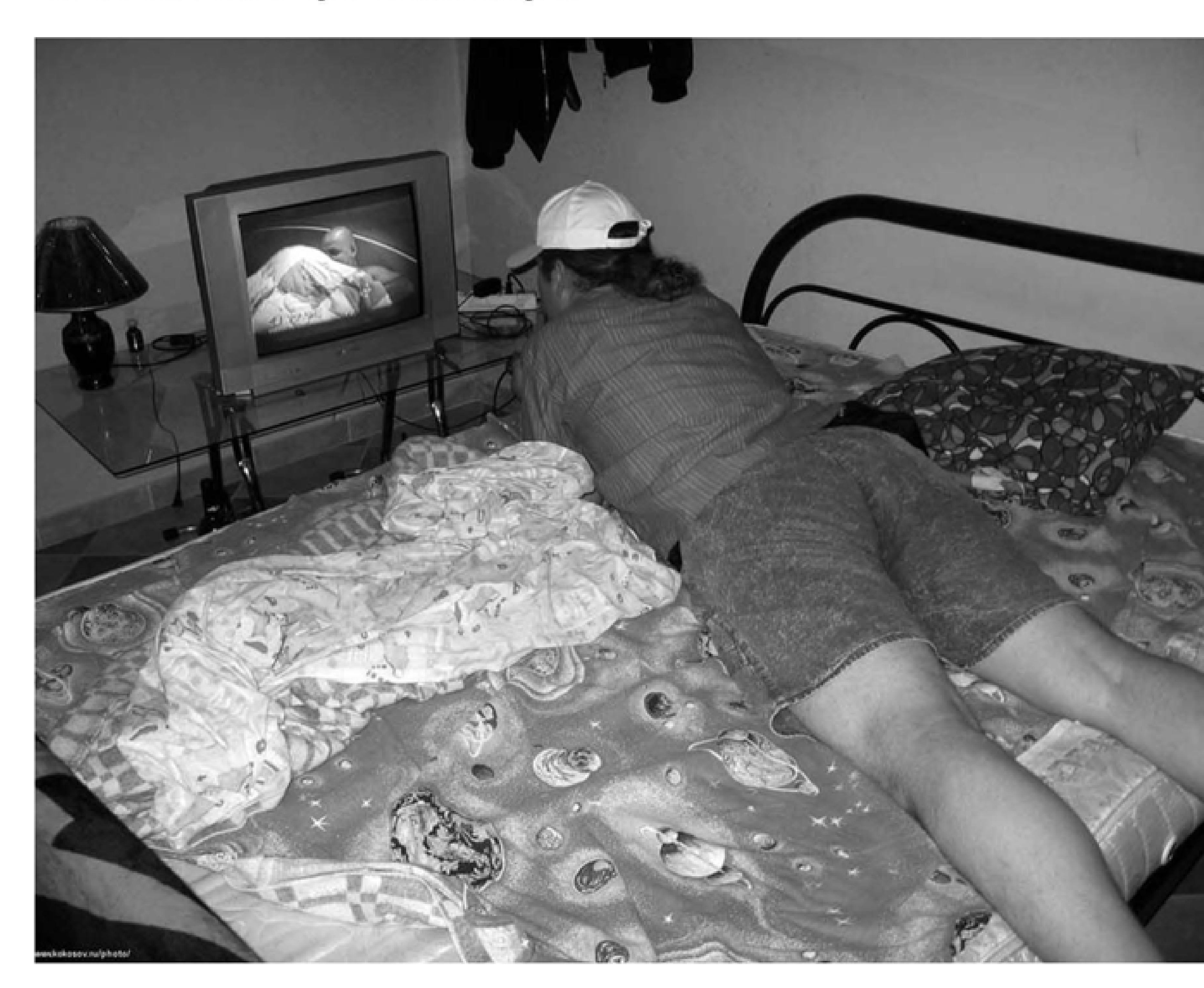
ления оценок я близок к тому, что говорит Даниил Борисович, но я бы сказал, что, конечно, не 85 на 15, а что-нибудь типа 65 на 25 при 10 процентах воздержавшихся. В общем, таково универсальное отношение к советскому, к насилию, к чужакам, к Западу. И в этой пропорции оно удерживается все последние годы.

**Д.Дондурей.** Это значит, что огромная часть населения не понимает, что происходит, что правильно было бы делать, не соответствует содержанию и масштабу возникающих проблем, не готово к ним, живет в прошлом. Как говорят подростки, большинство наших граждан «не догоняют».

**А.Качкаева.** Казалось бы, телевидение по своей природе следует за массовым вкусом и модой, форматно поддерживает их, но при этом ничего не пытается изменить. Есть ли что-то любопытное в минувшем сезоне, что, с вашей точки зрения, указывало бы на какое-то изменение социальной практики? Может быть, отдельные проекты, пусть нерейтинговые? Что было любопытно и характеризовало трансформацию аудитории?

**И.Полуэхтова.** ТВ живет в зависимости от рекламы как источника финансирования, и отказаться от этого, наверное, не может. И если оно какую-то функцию выполняет, то, наверное, это эскапизм, развлечения, разные способы успокоения населения. А что касается попыток модернизации в смысле специального программирования, введения каких-то новых форматов, попыток предложить оригинальный продукт, — это, конечно, эксперименты с так называемым новым юмором, которые, надо признать, начались немножко раньше, но в этом сезоне стали трендом, мейнстримом.

**А.Качкаева.** Стали содержательным центром.



**И.Полуэхтова.** Есть такое явление, как мода: что-то новое появляется, потом начинает поддерживаться, развиваться и в конце концов становится массовым, хотя при этом теряет свои изначальные качества. Кроме того, какие-то программы связаны с попыткой привлечь к телеэкрану аудиторию, которая ушла в Интернет, представить на телеэкране то, что ей интересно. Скажем, есть новости, которые не появляются на первых полосах газет, в первых сюжетах телевыпусков, но активно при этом обсуждаются в Интернете. Они становятся предметом отдельной телепрограммы — это «Инфомания» на СТС. Или какие-то интернет-персонажи типа Мистера Паркера (Максим Кононенко), который в начале сезона на НТВ вел программу «Коллекция глупостей». Опять же user-generated content, который с удовольствием пользователи смотрят в Интернете. Включение вот таких элементов, которые характерны только для Сети, есть попытка интегрировать их в телевидение и тем самым привлечь или удержать ту аудиторию, которая все больше склонна переключаться на новые медиа.

**Д.Дондурей.** Очень многие процессы связаны со страхом федеральных каналов и топ-менеджеров перед цифровой революцией, с тем, что аудитория будет еще больше сегментироваться. Сегодня у нас имеется, по-моему, 230 кабельных каналов, а в Соединенных Штатах в среднем каждое домохозяйство уже подключено к двум сотням каналов. Продвинутые телевизионные топ-менеджеры понимают, что маленькие группы аудитории будут откалываться и уходить в профессиональные ниши, в отдельные жанры, тематизмы, в стилистики, в какое-то молодежное «стебалово». Генеральные директора российских федеральных каналов этого страшно боятся. У них нервный тик на эту тему. Поэтому все они в унисон в своих июньских интервью «Коммерсанту» заговорили об «эмоции»[1]. Казалось бы, эмоция — это же свидетельство силы, переживания, ярких чувств, благородного возбуждения.

**А.Качкаева.** Часто — это отсутствие смысла.

**Д.Дондурей.** Эмоции связаны с любыми действиями по выжиманию у зрителей шоковых переживаний. Скажем, типичный сюжет программы «Пусть говорят»: двадцатидвухлетняя особа от своего отца прижила двух детей, и сидят прямо в студии эта героиня, ее мать, брат, соседи. Все рыдают. Или: девочка убила отчима. Это так искренне, так эмоционально...

**А.Качкаева.** Теперь у нас есть еще «Детектор лжи».

**Д.Дондурей.** И генеральный директор Первого гордится этим, утверждая в том же «Коммерсанте», что Андрей Малахов и его команда «скорректировали свою тематику и стилистику, что позволило «Пусть говорят» перейти на 20.00 и весьма достойно, с точки зрения и рейтинга, и смысла, там выглядеть». Вот в чем суть этого сезона.

**А.Качкаева.** В общем, телевидение меняется ровно так, как и любое коммерческое предприятие, — сначала следует за массой и иногда кое-что пробует в эксперименте, чтобы нащупать изменения в ожиданиях зрителя. Я вам приведу некоторые факты. Сегодня 40 процентов россиян по разным оценкам зарегистрированы в социальных сетях, около 30 процентов молодых людей информацию предпочитают черпать из Интернета, а не из традиционных СМИ. Доли Первого канала и «России 1» за последние четыре-пять лет сократились на 4—5 процентов.

**И.Полуэхтова.** Сейчас Первый — меньше 20, чего никогда не было, и аудитория продолжает падать. «Россия 1» удерживается на 16 процентах.

**Б.Дубин.** Я думаю, что применительно к телевидению особенно, но и вообще к стране, к культуре, к политике надо бы разделять все-таки уровни аудитории. Если мы говорим о ней как о большинстве, о двух третях взрослых зрителей, то ведь здесь вряд ли что меняется и будет меняться, потому что это

[1] См.: «Первые лица». Итоги телесезона 2009—2010». — «Коммерсантъ», 29 июня 2010 года, с. 6.

особенность преобладающего социального типа существования. Он инертен, более консервативен, зашлакован мифами...

**А.Качкаева.** ...он такой везде в мире.

**Б.Дубин.** ...ориентирован на так называемую стабильность, не важно, будет ли она пониматься по-путински или как-то иначе. Аудитории в этом смысле важна интонация. Слов, может быть, люди и не понимают, но, как Шура Балаганов, по интонации ориентируются. Вот аудитория моды — другая не только количественно или по социальному составу, она другая по типу поведения. Модных людей не может быть сильно много. С другой стороны, если с ними не работать, не разбивать на дифференцирующиеся группы — сегодня они, скорее, «глянцевые», — то завтра они могут стать какими-то другими или не стать. Тогда телевидение сдохнет, превратится не столько в картинку, сколько в бельмо, которое отгораживает человека от всего на свете. Можно было бы по-другому поделить аудиторию: одна смотрит сюжеты и ими отгораживается от чего бы то ни было, другая все-таки слышит в них обращенное, адресное сообщение. И есть еще какая-то третья аудитория — правда, я ее почти не вижу, тем более представленной на телеэкранах, — которая занимается рефлексией по поводу всего того, что ей показывают. Она готова к комментированию, анализу, критике этого хозяйства прямо на экранах. Если бы эти уровни каким-то образом взаимодействовали друг с другом, у нас отчасти была бы уже другая страна. А пока нас заклинают, как на суде над Самодуровым и Ерофеевым, который обсуждали в «Справедливости» на РЕН, что мы все живем в одном доме. Не имеем права ссориться друг с другом. А почему в одном? Мы в разных домах живем. Даже в городе не один, а совокупность совершенно разных домов, улиц и других сложных поселений, которые нас объединяют.

**Д.Дондурей.** Борис, а как «не раскачивать лодку», «обеспечить стабильность»?

**Б.Дубин.** По этому поводу я не очень волнуюсь, потому что 65 процентов наших граждан обеспечены ею заранее.

**А.Качкаева.** Борис и Даниил назвали два ключевых проекта минувшего лета — «Справедливость» и «Суд времени», — и отчасти это показатель того, что попытка искать интонацию все-таки есть. Вообще разговоров стало много, и очень разнообразных. Видно как-нибудь по телесмотрению, что появились варианты новых ток-шоу, разного рода дискуссий и в этом выразилась новая потребность? Есть это ощущение или нет?

**И.Полуэхтова.** К сожалению, нет. Наши исследования этого не показывают. И даже тех каналов, которые пытаются что-то искать и нащупать. Это очень печально, они уже передвигают неразвлекательные форматы на какое-то другое время, делают различные попытки как-то их удержать, поискать другие возможности, чтобы это направление развивать. Потому что все равно нужно искать компромисс между смыслом и экономикой.

**А.Качкаева.** Вы говорите о том, что аудитории не пересекаются, телевидение не чувствует социального запроса и на него не отвечает, не может его инициировать...

**Б.Дубин.** Даже если отвечает. Вроде недавней передачи на «России 1» о гастарбайтерах, которая — редчайший случай на нашем телевидении, тем более на канале, работающем на всю страну. По времени она была сильно сдвинута к полуночи, не думаю, что ее хорошо смотрели и комментировали. И при всей грубости материала, который был там представлен, только об этой теме двадцать лет говорить и говорить. Она у нас почти не возникает, но вдруг на последнем «Кинотавре» идет целый поток фильмов о гастарбайтерах. Казалось бы, какой-то сдвиг произошел, но он несистемный.

**А.Качкаева.** Телевизионные попытки сказать, что «мы азартно пытаемся вам что-то объяснить, что у нас теперь новый принцип работы, со сложными темами (пусть они даже спорадические), у нас даже появился некоторый инструктаж для вас от Лобкова до «Справедливости» — так становитесь настоящими

гражданами, размышляйте про что-то большее», — это послание от ТВ зритель не считывает?

**Д.Дондурей.** Безусловно. Потому что он ведь много лет находится в ситуации разного рода имитаций. В этом смысле каналы — заложники зрителей. Больше того: они сначала сами воспитывают «наркомана», а потом активно пытаются уговорить его бросить «наркотики». Вот уникальная психология российских телеканалов.

Два примера приведу. Первый пример: идет поиск откровенных тем, ищутся формы того, о чем можно говорить без страха. Уже можно о гастарбайтерах, о том, есть ли противоречия между президентом и премьером, что стоит за фразой «православный Иран». Да, каналы ищут, но сами боятся того самого, чего так страстно ищут.

Пример второй — потрясшие меня два суждения. Одно господина Кулистикова, он же выдающийся филолог: что в Кремле на уме, у него на языке. Так вот: он презрительно называет поиски Пятого канала «соединение Эрмитажа с Кунсткамерой». Ну, он писатель. Но Эрнст — профессионал — в интервью журналу Empire заявляет: «Просто большинство из этой тусовки[2] — это нетолерантные сектанты, не желающие видеть и не могущие любить свой народ. Уж простите меня за пафос. И если я кому и хочу понравиться, так это аудитории Первого канала. На псевдоинтеллектуальные группы — настаиваю на слове «псевдо» — мне плевать. Слюной»[3]. И это говорит продвинутый, мощнейший интеллектуал, выдающийся телевизионный продюсер! С одной стороны, он ставит в эфир «Школу» и «Ночных пижонов», а с другой — хочет плевать... Вот за ним как раз и надо всегда следить, потому что он всегда опережает ветер времени. Зачем он говорит о том, что ему слюной плевать на зрителей, которые наверняка смотрят его же «Школу». Что происходит в этом двойном сознании? Шаг вперед и обязательно два шага назад. Они пытаются в закрытом эфире говорить о том, что нужно обсуждать в прямом эфире, прекрасно понимая совершенно разную природу телевизионного общения здесь и там.

**А.Качкаева.** Мне кажется, что с минувшего года появилось новое направление, условно говоря, психологически-медицинское — от «Интернов» и «Обмани меня» к «Земскому врачу», условному «Детектору лжи», «Доктору Тырса», которого нам обещают... Такая вот смесь «Доктора Хауса» со «Скорой помощью». Это новый этап воспитания чувств и отражение каких-то эмоциональных и социальных практик, или опять это делается просто потому, что все остальное работает хуже?

**И.Полуэхтова.** Мне ближе мысль, что это не связано с идеологическими моментами, скорее, с коммерческими. Все медицинские форматы, которые вы называете, они же лицензионные. «Доктор Хаус», «Детектор лжи», сериалы про медиков — в прошлом сезоне это было очень популярно на Западе. Тут мы идем по протоптанной дорожке.

А интерес к психологии у западного, соответственно и нашего, обывателя — это интерес к себе, к тому, что происходит внутри каждого. Тема эта всегда была и в большей или меньшей степени эксплуатировалась коммерческими телеканалами. Это одна из базовых, мне кажется, сюжетных вещей.

**А.Качкаева.** Но где-то не попадало в ожидания. Ведь было несколько попыток сделать психологические ток-шоу. Помните, на СТС пробовали раскрутить сериал «Тридцатилетние». Потом Пятый канал хотел запустить свое аналогичное шоу — не пошло. «Детектор лжи» сейчас вызывает бурю эмоций, хотя там очевидные вопросы, которые любой психотерапевт, и даже не очень продвинутый, обычно задает персонажам. Но люди раздражаются: зачем опять ко-

---

[2] Имеются в виду те, для кого следует говорить про гастарбайтеров, про реальные проблемы. — *Д.Д.*

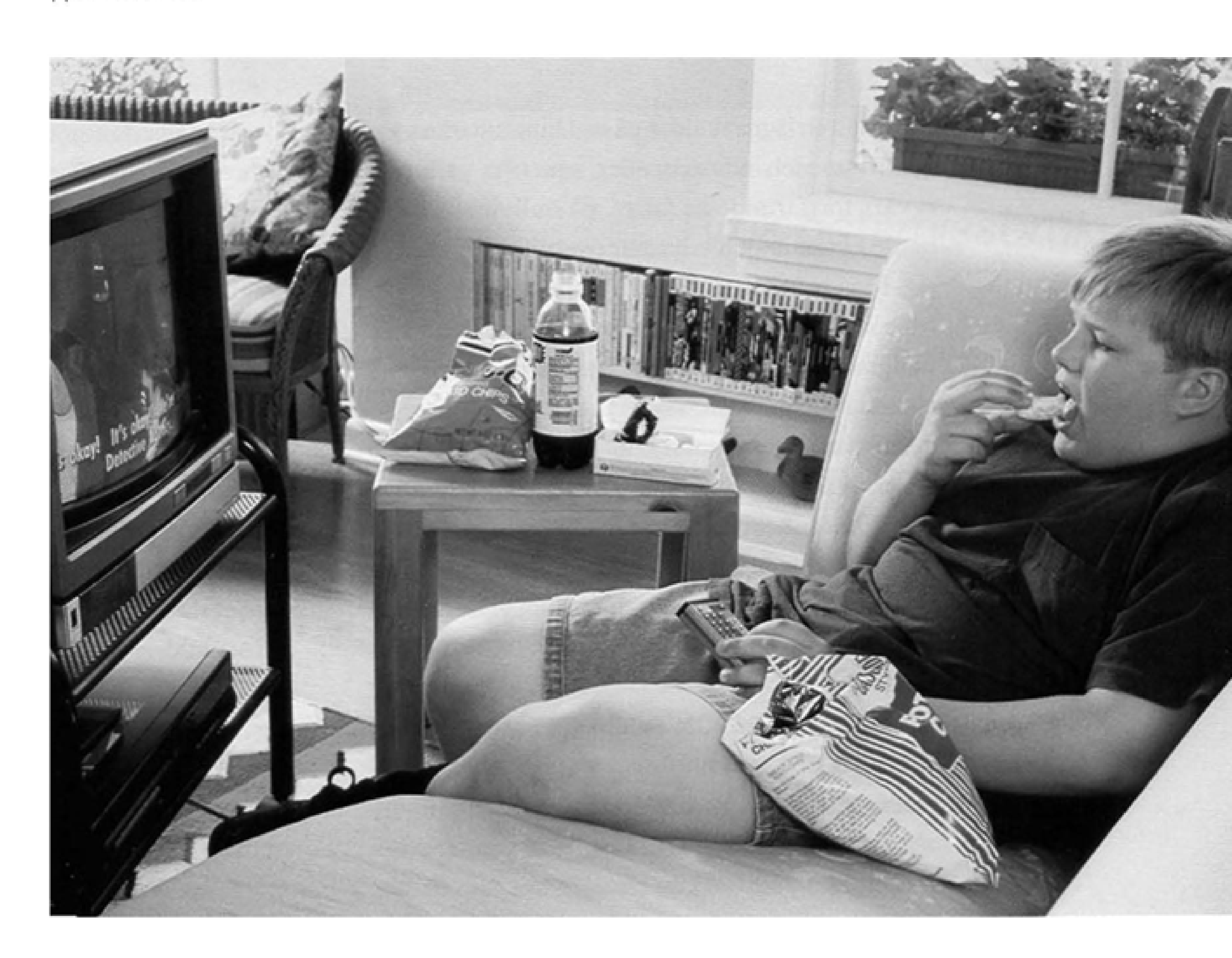
[3] См.: Empire, 2010, июнь, с. 80.

паться в грязном белье. Мы будем копаться. Это, конечно, мода и интерес вечный, но говорит ли это что-нибудь о нашем социуме?

**Б.Дубин.** В чем-то мы, наверное, совпадаем с тенденциями всего мира или, по крайней мере, хотели бы. И тогда значение психологии — общецивилизационное: интерес к себе, забота о своем теле, психике и так далее. Признак, если хотите, общества с определенным уровнем благосостояния. Это верно. Но если про западные развитые общества мы это можем сказать, то про наше бедное — не можем. Это своего рода тоже некий экран, который заслоняет то, что мы богатым обществом не являемся. И в этом смысле проблемы как бы психологические, растворенные в человеческом сознании могут служить неким заслоном для проблем социальных, которые связаны с группами, с институтами, с властью, с номенклатурой. Может быть, это некоторая дымовая завеса в духе отвлекающего маневра, который у нас есть и в политике, и в культуре — всюду.

**А.Качкаева.** Таким образом, он не сознательный, а, скорее, бессознательный, потому что все идут за коммерчески успешными проектами, а получается вот так.

**Б.Дубин.** Мне кажется, что та двойственность, о которой мы тут говорим, — это нешуточная вещь. Она напоминает о двоемыслии, о двойном сознании. Что обозначают такого рода конструкции? Что никакого развития здесь не будет, потому что одна сторона все время высказывается и «за», и «против» и в этом смысле сохраняет контроль над ситуацией. Таким образом, не позволяет проявиться критике этой ситуации, не допускает смены того, кто выносит оценки. Иначе говоря, она себе программирует то свое доминирующее положение, которое сейчас и имеет. И этот принцип двойного сознания — уникальный способ так запаковать реальность, чтобы в нее ни входов, ни выходов не было.



**Д.Дондурей.** В советское время было что-то подобное, то же двойное сознание, две культуры.

**А.Качкаева.** Мне казалось, что этот принцип очень сильно поменялся, связан уже не с советским мифом и не с воспроизведением двойного сознания. Это двойственность иного рода, потому что и сами ценности, и способ их существования изменились. Раньше было понятно: мы, конечно, вот так живем, но знаем, как должно быть. А сейчас никто не знает, как должно быть.

**Д.Дондурей.** То, о чем вы говорите, невероятно важно. Потому что раньше у людей был огромный океан разного рода иллюзий, связанных с тем, что когда-нибудь поменяется система. А сегодня все уже знают, что ничего не поменяется. Прямых эфиров нет, настоящих социальных тем нет, политических — вообще в культуре нет. Ни в книгах, ни в кино, ни на телевидении вы не увидите ни одной политической темы, социальной, активной, кроме идей российских комплексов про справедливость, про устройство быта и так далее. В этой ситуации какое остается важное поле для того, чтобы люди как-то себе объясняли, что с ними происходит и о чем надо беспокоиться? Это собственное здоровье и все с этим связанные трагедии, собственная семья и все с этим связанные трагедии.

**А.Качкаева.** Отсюда и эмоция.

**Д.Дондурей.** И все виды компенсаций перекачиваются в эту сферу, ведь здесь есть то, что в других важнейших сферах жизни обсудить нельзя. А вот поговорить про рак, про страшную жару, про предательство мужа, про целый ряд вещей, связанных с самосознанием, с собственными страхами, — можно. Все неопределенности, страхи, комплексы в здоровье и перекачиваются. Но тут возникает второй процесс — практики, связанные, например, с походом к психоаналитику, а это обращение воспринимается самими гражданами как туризм, как смена автомашины, как приобретение второй квартиры. Потребительское сознание начинает свои потребности и неврозы ангажировать и во что-то переводить — в первую очередь, в деньги, — чтобы продать, перепродать, купить, всучить... И вот уже компенсация социально-политических интересов как бы поступает на службу потребительскому рынку. Вот что в России сейчас происходит.

**Б.Дубин.** У нас равно выраженное стремление в одном и том же человеке и в обществе в целом: жить в условиях загадки, тайны и разгадать эту загадку. Разгадать, но как-то не до конца разгадать, чтобы еще остались возможности, чтобы успокаивать себя: мы еще не всё знаем. Кстати, отношение к истории ровно такое же. Мы еще не знаем всей правды о Сталине, давайте подождем с окончательным приговором. Потому что настоящей, последней правды никто не знает. Именно это и подпитывает образ Сталина, а не левая пропаганда и не правая контрпропаганда.

**А.Качкаева.** Правильно я понимаю, что в этом контексте, который вы сейчас сформулировали, должны поменяться, ну, скажем, новостные программы? Не в смысле, что они должны быть живыми, прямоэфирными и действительно новостями про реальную страну, а должны стать таким, как на Fox News, если говорить о коммерческом телевидении. Главное — производство эмоций и объяснение информации. Тем более что «производство» и объяснение — авторские, субъективные, сериальные. Например, сюжеты про усыновленных, удочеренных детей просто в длиннющий сериал вырастают.

**И.Полуэхтова.** Какие-то элементы этого привнесения эмоций, наверное, и дальше будут появляться, но мне кажется, что ТВ уже и сейчас достаточно именно на эмоцию работает, не на информацию.

**Д.Дондурей.** В новостях уже ежевечерне рассказывают о криминальных ужасах, чего еще несколько лет назад не было, а сегодня так естественно, потому что нужно «поджечь» хотя бы на две-три минуты психологию массовой аудитории. То ли пожаров «не хватает», то ли, наоборот, надо что-то им противопоставить. И еще: мне кажется, что телевизионные начальники постоян-

но ищут зоны возможного, того, что разрешено. Они — разведчики. Я бы им посоветовал давать несколько взглядов на одно событие. Шокирующе — не сюжет, а его интерпретации. Их теперь никто за это не уволит.

**А.Качкаева.** Но если возникает сериальность, то должны быть персонажи, а у нас только два, и те неприкасаемые.

**Д.Дондурей.** Можно эти драматургические разведения расписывать через ведущих. Один был бы Невзоровым, а второй, скажем... Чубайсом. В одних выпусках по поводу одних и тех же событий они давали бы две, три, четыре разные точки зрения...

**А.Качкаева.** «НТВэшники» по этому пути уже идут. Программа работает именно через субъективность, искренность, интонацию. Это явно туда движется. Другое дело, как это совпадет с начинающимся политическим сезоном, это ведь тоже любопытно.

**Д.Дондурей.** Но он еще не выборный.

**А.Качкаева.** Здесь на персонажах на всякий случай не поиграют.

**Б.Дубин.** Какой-то театр можно запустить, если сохраняется контроль над сценой, если мы понимаем, что это все актеры. Они поговорили-поговорили и ушли. Можно давать комментарий, но он должен быть, как в «Прожекторперисхилтон», ироническим и исполненным теми персонажами, от которых мы заведомо не ждем никаких политических оценок. Особенно если они приглашают гостей из далекого зарубежья, а те даже не очень понимают, куда они попали и о чем будут говорить.

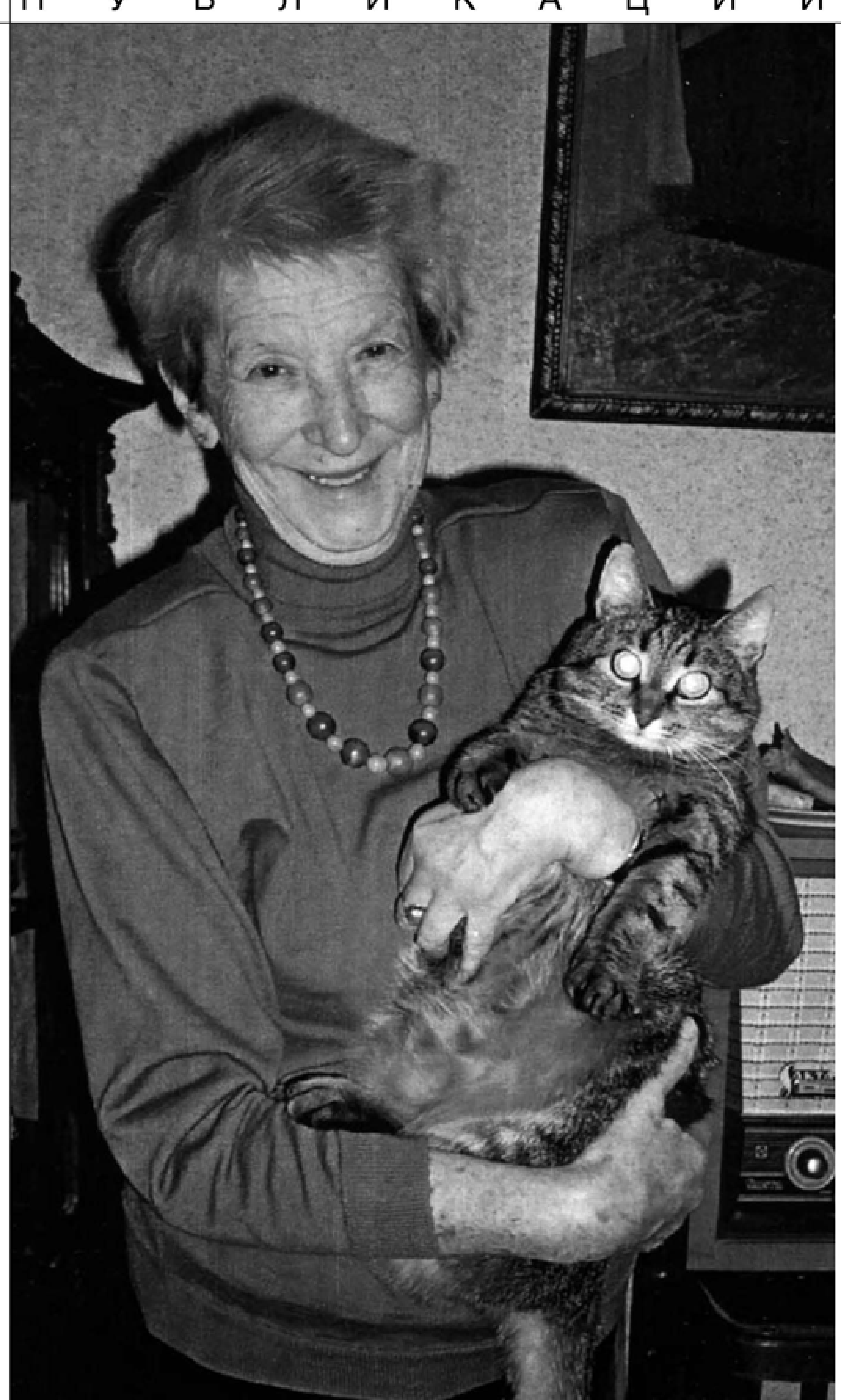
**А.Качкаева.** А вы можете определить, каким, как вам кажется, будет наступающий сезон?

**Д.Дондурей.** Мне кажется, он будет поисковым.

**Б.Дубин.** Но завернутым в шоколад.

**И.Полуэхтова.** Согласна, что, скорее всего, поисковым.

П У Б Л И К А Ц И И



Лана Азарх

ЛАНА АЗАРХ

# Мультипликаторы

**МЕМУАРЫ**

«Мы ее не хотим, не хотим!» — кричали лишенными приятности голосами две немолодые дамы, похожие одна на другую. На двери комнаты, в которую меня ввел начальник отдела кадров, висела синяя табличка с надписью: «Реж. В. и З. Брумберг». После окончания художественного факультета ВГИКа я была распределена на киностудию «Союзмультфильм», хотя окончила декоративное отделение. Шел 1949 год, и, по-видимому, процентная норма молодых специалистов не позволяла распределить меня на игровую студию. Я очень горевала, но теперь, по прошествии сорока шести лет, благодарю судьбу, приведшую меня на улицу Каляевскую, дом 23-а.

Многие киностудии в те времена располагались в зданиях церквей. Это, очевидно, объяснялось тем, что вопросы религии находились в ведении Министерства культуры. Правда, в церкви Николая Угодника до студии функционировал антирелигиозный музей. Только красная колокольня осталась нетронутой, а само здание поглотило сооружение в виде спичечного коробка, поставленного «на попа». Рядом с входными дверями была небольшая вывеска: «Киностудия «Союзмультфильм». Улица Каляевская уже тогда отличалась безостановочным движением и отсутствием зелени. Только сзади студии простирался «Котяшкин двор» с дряхлыми двухэтажными домами и зарослями крапивы. Предание гласит, что раньше в нем жили меховщики, они обрабатывали кошачий мех под заячий и даже под котиковый. Дальше по улице в старинном особнячке размещалось 67-е отделение милиции. Зимой тротуар около студии чистили от снега «декабристы».

Я была принята на «Союзмультфильм» в качестве ассистента художника-постановщика третьей категории с окладом 690 р. В длинном проходном коридоре, где сидели планировщики (официальный титул — ассистент режиссера), поставили для меня стол. У сестер Брумберг на нескольких картинах работал Лёля Шварцман. Отличный рисовальщик, он создал впоследствии галерею никем не превзойденных типажей. Валя и Зина боялись, что меня прикрепили к ним ассистентом вместо Шварцмана. С ним они хорошо работали, а я была «темная лошадка».

После официальной поездки деятелей советского кино в Голливуд и знакомства со студией Уолта Диснея было принято решение о создании у нас единой мультипликационной студии. Из Америки была приглашена сотрудница Диснея, эмигрантка из России Люсиль Кремер. Она привезла с собой всю диснеевскую технологию. В 1936 году была организована студия «Союзмультфильм».

Я еще застала много легенд и воспоминаний о довоенной студии. Кто только не сидел там в директорском кресле. Я пришла на студию при Синицыне. Это был мерзкий пожилой Селадон. К нам он попал после работы в Париже, где на чем-то погорел. Почему-то на «Союзмультфильме» в качестве разнообразных начальников находили прибежище скомпрометировавшие себя в других местах партийные подонки. Правление Синицына отличалось расцветом интриганства, но

Журнальный вариант.

на него нашли компромат, и после бурного собрания директор исчез. За ним пришел многоречивый Куликов, потом еще несколько «проходных» персонажей и наконец М.М.Вальков, положивший начало развала студии.

Я быстро сдружилась с планировщицами и многому у них научилась. Хотя на студии все называли себя художниками, но из планировщиц художественное образование имели немногие. Зато все они обладали мультипликационным пространственным воображением. Сцены, до того как попасть в съемку, проигрывались на их столах. Иногда это были труднейшие пролеты или пробеги персонажей, замысловатые панорамы со сложными записями в монтажных листах. При дикой архаичности всей студийной техники можно было лишь преклоняться перед мастерством планировщиц. Вся картина проходила через их руки, и не один раз: на бумаге карандашом, на целлулоиде тушью и наконец каждая залитая краской фаза накладывалась на фон или панораму, где происходило действие.

Обычно планировщики работали с определенной режиссерской группой, но все они сидели в коридоре. В комнатах не хватало места, они были узкие, маленькие и назывались «пеналами». В них стояли громоздкие столы с просветами и старые стулья с надставленными ножками. Ножки мы обклеивали бумагой, чтобы не рвать чулки, а к концу фильма они пестрели разнообразными лентами. Это магическое действо называлось «завязывать черту ногу». Дело в том, что при невероятном количестве бумажных и целлулоидных фаз, при отсутствии удобных мест для их хранения обязательно что-нибудь да пропадало. Помню, как на фильме режиссера Атаманова «Снежная королева» вся группа поздно вечером, в совершенном отчаянии ползала по полу в поисках пропавшей черновой панорамы. Она нашлась утром в кармане пальто Льва Константиновича.

Двери комнат режиссерских групп выходили в наш коридор, и постепенно я познакомилась со всеми обитателями «пеналов». Режиссеры Валентина и Зинаида Брумберг, с которыми мне предстояло работать не только на этой картине, казались мне тогда сильно «продвинутого» возраста. Старшая, Валентина Семеновна, была небольшого роста, живая, легко возбудимая, с прекрасными голубыми глазами. Цвет ее крашеных волос поражал иногда своей экзотичностью. Валентину Семеновну это никогда не смущало. Младшая, Зинаида Семеновна, была высокая, с кротким взглядом и наивной челкой. Как-то ее встретил знакомый, с которым они не виделись с детского сада. «Зина, — воскликнул он, — ты совсем не изменилась!» Фигуры у сестер были одинаковые — покатые плечи, высокая талия, массивная нижняя часть туловища, полные ноги. Тезис Валентины Семеновны — «женщина с тонкими ногами не имеет права на существование» — часто цитировался на студии. Мультипликатор Гриша Козлов, прекрасный карикатурист, изобразил сестер в виде морских свинок. Было жутко похоже, но очень зло. Сестры откупались от него бутылкой коньяка. В работе у них часто возникали разногласия. Обычно в этих случаях поднимался крик, а так как у них, как говорили на студии, «рот полон дикции», получалось малоприятно. Зинаида Семеновна отличалась тихим упрямством, и Валентине Семеновне стоило больших усилий ее переубедить. Валентина Семеновна была более одарена, но их союз оставался нерушимым. Порознь они ничего делать не могли, обе окончили ВХУТЕМАС, мастерскую И.Машкова.

Рядом помещалась группа О.Ходотаевой. Это была особая страна. Тогда еще существовал тип художниц, одевающихся в самодельные балахоны, увешанные ожерельями из ракушек. Могучая фигура Ходотаевой в этих одеяниях смотрелась монументально. Ее художник Петя Носов походил на бравого казака с усами, но когда он открывал рот, раздавались неожиданно писклявые звуки. В начале 60-х приезжал в Москву с лекциями итальянский ученый Петруччи. Ему удалось получить в пробирке человеческий зародыш. На студии это обсуждалось. «Зачем?» — меланхолически спросил Петя Носов. Он был отцом пятерых детей.

Режиссеры и художники-постановщики часто работали вдвоем. При огромном объеме нашего ручного труда это было закономерно, союзы заключались на долгие годы, а иногда на одну картину. Лев Амальрик и Владимир Полковников сделали прелестный фильм «Серая шейка». Он оказался последней их совмест-

ной работой. Амальрик был прекрасным мультипликатором и художником, отличался твердостью характера и своих пристрастий никогда не менял. Человек он был оригинальный и неожиданный. Постановщиком у него была жена, Надя Привалова. Будучи женщиной веселой и общительной, она, устав от его молчаливой сосредоточенности, периодически выскакивала к нам в коридор потрепаться. В студии Леонида Алексеевича именовали Амальраком. Их союз с Надей был похож на союз рака-отшельника с актинидией.

Часто в нашем коридоре стремительно появлялся Владимир Григорьевич Сутеев. На студии его любили. Начинал Сутеев работу в мультипликации еще в «Межрабпомфильме». На его книжках воспитывалось не одно поколение детей. В профиль В.Г. походил на Наполеона. Серый походный сюртук и треугольная шляпа очень бы ему подошли. Сутеев щедро одаривал своими книжками. Его остроты прочно вошли в студийный фольклор. Мои режиссеры давно дружили с В.Г., потом подружилась с ним и я. Сутеев женился вторым браком на своей школьной подруге Софье Ивановне. Она спасла его от запойного пьянства. Жили они сначала в резиденции В.Г., в одной из башен Новодевичьего монастыря. В студии рассказывали, что, когда Сутеев еще пил, он в ледоход перешел Москву-реку и остался невредим. Недаром говорят, что пьяных и художников Бог бережет.

Группа И.П.Иванова-Вано всегда сидела в большой комнате. Иван Петрович был профессором ВГИКа. Звание он получил «по совокупности». Правда, Сутеев уверял, что образование Вано — три класса церковно-приходской школы. Свое время И.П. делил между ВГИКом и студией. Он мог это себе позволить, так как вторым режиссером с ним работала Александра Гавриловна Снежко-Блоцкая. Шурочка, получив хорошее художественное образование (класс профессора И.Машкова на курсах АХРР) и пройдя полную школу «мультипликационных наук» от фазовки до художника-мультипликатора, была неизменной помощницей Вано в течение многих лет.

Все свои фильмы Иван Петрович делал на русские темы. Имея такую мощную группу, Иван Петров (так его называли) на студии не очень утруждался. Человек он был разнообразный: гурман, хлебосольный хозяин, учитель, опекавший своих учеников, рыбак и грибник, любящий природу. Он любил свое искусство, но себя в нем любил не меньше. Вано всегда казалось, что все его обижают, и он горько жаловался, отвесив свою знаменитую нижнюю губу.

А.Г.Снежко-Блоцкая, расставшись с Вано, сделала с режиссером В.Полковниковым, художниками Р.Качановым, Л.Мильчиным и Г.Брашишките одну из самых замечательных картин нашей студии «Заколдованный мальчик» по мотивам книги Сельмы Лагерлёф. Несколько фильмов, сделанных Александрой Гавриловной самостоятельно, получили международные премии («Дракон», «Персей», «Сказка о Мальчише-Кибальчише» и другие). В «Мальчише-Кибальчише» Александра Гавриловна работала над сценарием вместе с вдовой А.Гайдара Лией Лазаревной Соломянской. Это была энергичная, шебутная дама. Удача ей сопутствовала, она была одной из трех выживших жертв авиационной катастрофы в Алма-Ате, отделавшись ушибами и сломанным мизинцем. Александра Гавриловна буквально изнемогала от натиска Лии Лазаревны, пытавшейся впихнуть каждое слово из повести Гайдара в сценарий. Ведь одно дело беллетристика, а другое — сценарий, да еще мультипликационный. Можно сделать фильм совсем без реплик, пантомимой на музыке. Как Дисней, Трнка, а у нас такой сценарий написала Петрушевская для «Сказки сказок» Норштейна.

«Мальчиш-Кибальчиш» получился удачным. Режиссер с художниками-постановщиками Машей Рудаченко и Борисом Корнеевым решили его в духе рисунков Маяковского. В те годы это производило впечатление. Александру Гавриловну вся студия звала Шурочка, но иногда за глаза партитурой. Шурочка еще во времена Вано вела музыкальную часть фильмов. Для удобства работы с композиторами она «изобрела» графическое изображение партитуры, то есть временное распределение музыкальных вставок и акцентов по отношению к изобразительному тексту. Она часто ходила с пухлой папкой, которая при небольшом росте Шуроч-

ки заслоняла половину ее фигуры. Снежко-Блоцкой нужно было очень много мужества, чтобы отстоять свое право на самостоятельную работу. Женщина интеллигентная, талантливая, но беспартийная, интриговать она не могла — только работать.

Для А.В.Иванова кульминацией его успеха стала «Чудесница». Фильм выдвинули на Сталинскую премию, но ее не дали. Человек А.В. был бравурный, по коридору проносился вихрем. После первой поездки за рубеж в Англию он вернулся потрясенный зрелищем пожилой дамы в штанах канареечного цвета. Больше всего его потрясло, что и дама, и окружающие воспринимали такой наряд совершенно спокойно. Это было в начале 60-х, и наши дамы, даже молодые, не рисковали надевать брюки. Фильмы Иванов делал динамичные, без особых исканий, «на широкого зрителя».

Мстис, он же Мстислав Сергеевич Пащенко, был ленинградец. Сдержанный, доброжелательный, интеллигентный, он и свои типажи наделял такими же чертами. Мстис первым разрушил четкую контурность персонажа. В милом фильме «Непослушный котенок» котенок получился пушистый, мягкий и обаятельный. Чтобы добиться этого, вся студия торцевала пушистость. В группе Пащенко какое-то время жила белочка, она сидела у него на плече и грызла орешки. Белочка осталась навсегда в фильме «Лесные путешественники».

Борис Дёжкин считался самым верным последователем Диснея. Коренастый, одноглазый (он потерял глаз во время воздушного налета немцев на Москву), бросающий на ходу отрывистые реплики, Дёжкин работал фантастически быстро. Как мультипликатор — в динамических сценах он был непревзойден. Как режиссеру ему сопутствовала удача в фильмах с Пащенко. Оставшись один, он стал повторяться и ничего особенно интересного не сделал. Дёжкин часто занимал деньги на выпивку у сестер Брумберг, изображая при этом «борьбу организма с человеком». Организм требовал водки, а человек пытался его отговорить. К сожалению, у Дёжкина всегда побеждал организм. Однажды, хорошо набравшись в ресторане ВТО, Дёжкин вместо двери вышел в окно. Его нашли утром во дворе. В больнице изуродованный организм собрали по деталям, но человек в нем угас.

Художником в группе Пащенко работала выпускница ВГИКа Валя Весельчакова. Это было безобиднейшее существо. Худенькая, неопределенного возраста, с блестящим от крема маленьким личиком и всегда какой-то кисеей на голове. Костюмы ее были украшены бахромой, блестками, кружавчиками. Студия дала ей прозвище Перышко. Как художник Перышко была слишком натуралистична. Она делала в фильмах только фоновую часть. С типажами Дёжкина, условными, гротесковыми, ее мир совсем не вязался. Где ее туалеты производили фурор, так это в Доме кино. Все в зале поворачивались, а некоторые даже вставали, чтобы лучше ее рассмотреть. Бедное Перышко. После смерти Мстиса захирела и ушла со студии.

На студии работал еще один ленинградец — Михаил Михайлович Цехановский. Держался он подчеркнуто отчужденно, не смешиваясь с «толпой». Дебютировал он прекрасным фильмом «Почта» (1929), но, повторенная в 1964-м, картина потеряла свою прелесть. Мне кажется, что Цехановский, начинавший свой творческий путь очень «лево», потом как-то сломался. Не всем хватало мужества оставаться самим собой. Фильмы, сделанные Цехановским в соцреалистической манере, очень холодны и рассудочны. Сам Михаил Михайлович был хороший художник, график ленинградской школы, и потому непонятно его увлечение методом «эклера». Этот метод расцвел в 50-е годы. Заключался он в том, что актера снимали в гриме и костюме на пленку, ее отдавали мультипликатору, и он, работая на проекционном столе, точно переводил движения живого актера в рисунок. Особенно этот метод практиковался при создании положительных героев. Увлечение «эклером» было данью времени. В дальнейшем съемка актера стала служить подсобным материалом для работы мультипликатора. Цехановский дольше всех держался за «эклер». В его фильме «Сказка о рыбаке и рыбке» старик (Б.Чирков) и старуха (А.Зуева) настолько натуралистичны и так детально переве-



Художник, режиссер Владимир Пекарь



Оператор Михаил Друян



Режиссер Мстислав Пащенко, ассистент режиссера Варвара Шилина, режиссер Борис Дёжкин, художник Валентина Василенко



Монтажница Нана Майорова



Режиссер Иван Аксенчук и художник Виктор Никитин

дены в мультипликат, что смотрятся абсолютно безжизненными и антихудожественными. Так было и в «Царевне-лягушке», и в «Каштанке», где он снимал живую собаку. Лягушку Мих. Мих. все-таки доверил делать мультипликаторам без «эклера». В группе Цехановского не слышно было смеха и праздных разговоров. Жена и постоянный ассистент Вера Всеславна не лишена была своеобразного чувства юмора. Сам Цехановский мог пошутить ехидно, иногда зло. Когда студийцам выделили садовые участки, я как-то ехала с Цехановскими в электричке. Маленький мальчик, сидевший рядом с Мих. Мих., все время ныл: «Мама, я хочу писать, мама я хочу писать». «Мальчик! — сурово сказал Цехановский. — Все хотят писать!»

Одно время на студии существовал триумвират: Вано, Бабиченко, Атаманов. Директора их боялись, в Союзе они были главные, в Комитете имели влияние. Дмитрий Наумович Бабиченко пришел в мультипликацию вместе со всеми корифеями в начале 30-х годов. Особыми творческими исканиями он не занимался, и я не могу назвать какой-нибудь из его фильмов, который внес что-то новое в наше искусство. В 70-х годах, поссорившись с Вальковым, он ушел со студии и организовал на телевидении мультобъединение, став его руководителем. Это было большим делом.

После картины «Аленький цветочек» Лев Константинович Атаманов сделал прекрасный фильм «Золотая антилопа». Работали с ним молодые художники, выпускники ВГИКа Саша Винокуров и Лёля Шварцман. Замечательный союз. Лев Константинович был очень демократичен, интеллигентен и весел. Как-то на дружеской пирушке он, глядя на меня своими шоколадными глазами с загнутыми ресницами, признался: «Что делать, Ланочка, я люблю злых женщин с тонкими ногами». Одна из его дам носила кодовое прозвище Спичка.

А.Винокуров был прирожденный живописец. Писал этюды и щедро их раздаривал. В картине Атаманова он немного стилизовал свои фона, сохраняя их прекрасную цветовую гамму. Типажи Шварцмана смотрелись на них органично, и вся изобразительная часть казалась сделанной одной рукой. Полнометражная картина «Снежная королева», созданная этой творческой группой, стала эпохальной в истории «Союзмультфильма». Студия работала над ней упоенно. Со временем никто не считался. В цехах картина шла легко. Всем нравились Лёлины типажи и Сашины фона.

Всего Оле Лукойе делал Федор Хитрук. Это редкий случай, когда мультипликатор может «проиграть» свою роль один по всей картине. Оле Лукойе — лучшая работа Хитрука как мультипликатора. Прекрасно озвучивал Оле Владимир Грибков, артист МХАТа.

К сожалению, всех наших режиссеров-»родоначальников» объединяла одна черта. Они с большой радостью встречали молодых специалистов из ВГИКа — художников, мультипликаторов, но не режиссеров. Ассистент был только у А.В.Иванова — И.Аксенчук. Неоднократные попытки создать во ВГИКе факультет режиссеров-мультипликаторов всячески пресекались. Все это происходило оттого, что студия не могла справиться с большим количеством картин, а увеличение числа режиссерских групп неизбежно привело бы к простоям режиссеров, уже давно работающих на студии. Конечно, никакое сопротивление корифеев не могло остановить появление молодых режиссеров. В их выдвижении играли роль и одаренность, и стечение обстоятельств, и, разумеется, партийность. Большинство из них были мультипликаторами, как Дёжкин, Райковский, Степанцев, Хитрук, Кочанов, Норштейн, или художниками-постановщиками, как Дегтярев, Мигунов, Мильчин. Это была «первая волна». Я очень люблю картину Е.Райковского и Б.Степанцева «Петя и Красная Шапочка» по сценарию В.Сутеева. Женя Райковский умер молодым, это было большим горем для студии.

Борис Степанцев продолжал работать один, и после долгих стилистических исканий (в фильме «Окно» делал эскизы Левенталь) он со своим постоянным художником Толей Савченко и мультипликатором Юрием Бутыриным сделал свои лучшие фильмы — о Карлсоне. Степанцев не первый приглашал художников «со стороны», но никогда это не приводило к успеху. Несмотря на громкие имена —

Петрицкий, Маврин, Левенталь, — художник-постановщик в группе все равно почти все переделывает. То, что подходит для театра и графики, абсолютно не годится для мультипликации.

Боря Степанцев долго не женился, жил вдвоем с мамой, много болел и никак не решался вырезать гланды. И когда он наконец их вырезал, Сутеев пошутил: «Бедный, он так хотел иметь детей». Несмотря на партийность, и Райковский, и Степанцев были свои ребята. Женя Райковский, высокий, интересный, был страстным автомобилистом. Про его дочку и сына Сутеев говорил, что они в детстве вместо молока матери сосали бензин. Женя был человек компанейский и участвовал в похождениях нашей вольницы, даже будучи парторгом. Степанцев окончил «Полиграф», был приятен, музыкален, начитан. Умер он рано, от болезни сердца, оставив молодую вдову и сына.

Володя Дегтярев окончил ВГИК как художник, но потом увлекся кукольной мультипликацией и стал одним из первых ее режиссеров. На войне Володя потерял правую руку, она была ампутирована до плеча. Каких усилий ему стоило научиться работать левой, он никогда не рассказывал. Веселый, могучий, обаятельный, Володя пользовался успехом у женщин и, надо сказать, неплохо управлялся «одной левой». Все его фильмы посвящены малышам. Он любил детей и умел делать для них добрые картины, без всякого сюсюканья. Его фильм «Кто сказал мяу?» стал очень популярным.

Как и везде, некоторые старались сделать карьеру на студии, вступив в партию. Миша Першин, хороший фазовщик-контуровщик, приобретя партбилет, решил, что его мечта стать мультипликатором наконец-то осуществится. Миша пришел к Атаманову просить сцену. Не желая его обидеть, Лёва сказал, что сцены уже все розданы. «Как же так! — возмутился Миша. — Я член партии, и вы обязаны мне дать сцену!» «Вон!» — закричал Атаманов, багровея. Конечно, те, кто был поумнее, делали это не так «в лоб».

Каждый год из ВГИКа приходили на студию художники-постановщики. Не все из них оставались в мультипликации. Кого-то не устраивало стать «службистом», кто-то не мог привыкнуть к тому, что надо вовремя загружать цеха и быть связанным по цепочке с большим числом людей, работающих на сдельной. Не дашь работу — человек в простое. В то же время надо суметь провести по всей картине свое изобразительное решение. Экран беспощаден и беспристрастен. Любая халтура, любой «недогляд» тут же становятся видны, увеличенные в сотни раз.

Первые выпускники художественного факультета ВГИКа — А.Сазонов, Л.Мильчин и Е.Мигунов — пришли на студию в 1943-м. Каждый из них обладал неповторимым почерком. Огромный Толя Сазонов делал тончайшие, нежнейшие по графике фоны. Его типажи, выразительные и конструктивные, со множеством поворотов и ракурсов, были очень удобны в работе. Головы Толя рисовал отдельно, со всеми наклонами и выражениями лица. Мультипликационный персонаж обязательно должен обладать преувеличенными типическими чертами. Для работы мультипликатора нужен не хорошо выполненный рисунок, а конструктивный выразительный персонаж, который может действовать во времени и пространстве.

Лёва Мильчин, блестящий график, был королем раскадровки. В ней весь фильм, в его будущей динамике, уже смонтированный, решенный в мизансценах, часто бывал интереснее готовой картины. Каждый кадр можно было рассматривать как самостоятельный прекрасный рисунок. Типажи Мильчина к «Коньку-Горбунку» бесконечно смешны, а сам конек такой трогательный и милый. В цвете Лёва чувствовал себя неуверенно и в большинстве случаев фоновую часть делал другой художник. Прекрасно зная историю и литературу, он мог бы работать в книжной графике, но как-то это не получилось. Была у Мильчина и театральная постановка. Он делал эскизы к балету «Шурале». Запомнилась декорация заколдованного леса. Он был графический, как на раскадровке. Родом Лёва был из Минска, где во время войны погибла в гетто вся его семья: мама, папа, бабушка и младшая сестренка. Жена Лёвы, Тамара Полетика, тоже художница, — потомок, с одной сторо-

ны, пушкинской врагини, а с другой, — цыган из Соколовского хора у «Яра». Лёва оправдывал ее полное пренебрежение хозяйственными делами тем, что «Тамарочка — фея». Эту фею брали на картину, зная, что рисовать за нее будет Мильчин. Он много работал, не пренебрегая ничем, разменяв свой талант на презренный металл. Так обидно, что Лёва не смог реализовать все, что было отпущено ему от Бога. Держа как-то странно в левой руке карандаш, он рисовал чудные фантазии. Мы их расхватывали. Однажды он нарисовал на двери — в квартире своего друга — замечательную композицию. Так как под рукой не было ничего, он рисовал губной помадой. Когда друг переезжал на новую квартиру, он снял дверь с петель и увез с собой. Во время работы Мильчин склонял свою круглую голову набок, а маленький ротик складывал, как куриную гузку. Рисовал он очень легко и никогда не повторялся. Богемная жизнь, которую он вел, для него совсем не годилась. Ходил он неухоженный, с непришитыми пуговицами на рубашке. Однажды планировщицы вымыли его грязные калоши, он их не узнал и ушел без калош. Несколько картин Лева сделал как режиссер, но они не были удачными.

Женя Мигунов обладал неиссякаемым остроумием. Внешне очень артистичный, со смеющимися глазами и чаплинскими усиками, он всегда был готов к розыгрышу. Женя был любимцем студии. Вместе с А.Сазоновым они сделали «Пропавшую грамоту» (режиссеры В. и З.Брумберг). Его типажи, чаще всего звериные, получались гротесковые, смешные и какие-то очеловеченные. На картине «Лесные путешественники» Мигунов стал писать фона маслом, но эта техника на студии не прижилась. Несколько картин он сделал и как режиссер. Не поладив с Вальковым, который стал ему диктовать, как надо делать режиссерскую раскадровку, Мигунов ушел со студии и стал работать в графике. Все его остроты и прозвища остались в мультипликации надолго. Он придумал «шкалу студийных фамилий»: от Палаткиной до Великохатько, от Майоровой до Полковникова, от Завилопуло до Кякшт и т.д. Измененные во многих фамилиях буквы давали потрясающий эффект, правда, часто непристойный.

Следующее поколение художников-постановщиков пришло на студию в 1948-м и очень повлияло на изобразительную культуру фильмов. Наши учителя во ВГИКе Богородский, Пименов, Морозов, Шпинель привили нам любовь к живописи и академическому рисунку. Многие выпускники стали работать в графике, некоторые — как театральные художники или ушли в чистые живописцы. Поначалу плохо зная тонкости производства, мы на студии немного плавали, но потом взяли реванш. Сдача подготовительных периодов фильмов с работами художников Дегтярева, Никитина, Строганова, Шварцмана, Винокурова, Брашишките, Савченко и Алимова превращались в блестящий вернисаж. В 50-е годы свирепствовал соцреализм, но мы старались, чтобы он был с «человеческим лицом». Витя Никитин создал к картине Вано и Снежко-Блоцкой «Снегурочка» прекрасные эскизы. Поэтичные, очень красивые по цвету, они удивительно передавали настроение этой дивной сказки. Сама Снегурочка получилась прелестной. Витя в то время был безнадежно влюблен, и это очень плодотворно сказалось на его работах. Образ своей дамы он запечатлел в Снегурочке, правда, здорово его приукрасив. Но что ж, он так ее видел. Как Блок «Незнакомку».

Содружеству Л.Шварцмана и А.Винокурова мы обязаны «Аленьким цветочком», «Золотой антилопой» и «Снежной королевой». Шварцман никогда не делал натуралистические типажи, но и не выдрючивался в угоду модным течениям. Его персонажи живут теперь самостоятельной жизнью — Чебурашка, крокодил Гена, старуха Шапокляк. Своими типажами Лёля прославил и Э.Успенского, и Р.Качанова. А какие собаки в фильме «Варежка»! Если бы не персонажи Шварцмана, эти фильмы никогда бы не имели такого успеха. А ведь никто не знает фамилии художника! Получался парадокс — фильмы рисованные (или кукольные), а все лавры достаются режиссеру. Режиссеры всегда давали интервью, получали премии, ездили за границу, вообще, по выражению В.Сутеева, «мелькали», а мы сидели и вкалывали.

Работа Сережи Алимова помогла Ф.Хитруку взобраться на Олимп. Ради справедливости скажу, что иногда художник-постановщик, мягко говоря, не способ-

ствует успеху картины. При всей моей симпатии к С.Русакову, думаю, что его стилевое решение не украшает «Ну, погоди!». Тут все лавры законно принадлежат В.Котеночкину. Моим звездным часом стал фильм «Большие неприятности» (1962). В сценарии М.Слободского лежал ключ к изобразительному решению. Так как обо всех событиях рассказывала маленькая девочка, то я делала эскизы, как детские рисунки. Писала фона я сама. Их невозможно было отдавать в цех — это была импровизация и исполнитель не мог заменить живой руки художника. Писала я фона акварелью и обводила неровным чернильным контуром. Типажи, тоже условные, смотрелись, как нарисованные ребенком, и двигались, подобно ожившим фигуркам.

Мультипликаторам такое решение давало простор для фантазии и возможность использовать совсем новые приемы. В 1962 году наш фильм был первой ласточкой в отходе от соцреализма. Он имел большой успех. Нашу группу даже пригласили на ТВ. Выступать было невероятно страшно, подбадривало только то, что механики, крутя фильм, все время хохотали. Режиссеры не любили, когда большая доля похвал доставалась изобразительной стороне фильма, они считали, что картина получается только благодаря их таланту и мастерству. С мультипликаторами дело обстояло еще хуже, чем с художниками-постановщиками. Эта уникальная специальность, наверное, одна из самых малочисленных на белом свете. Мультипликатор должен совмещать в себе художника, свободно владеющего рисунком, актера и режиссера.

Существует еще одно чувство, присущее сдельной работе. Никакого срока при переходе с одной картины на другую, для привыкания к типажу, к другой стилистике, не давали. Иногда что-то не выходило, но получить у режиссера дубль (повтор полученной работы) было не так-то просто.

Работали мультипликаторы, переделывая сцену за свой счет, хотя вины их в том не было. С Борисом Бутаковым был такой случай. К концу месяца он должен был сдавать сцену. Сговорились по телефону о встрече с Вано. Буська (студийная транскрипция) пришел вовремя. Внизу он встретил Перча Саркисяна, мерившего вестибюль студии походкой Шерхана. Перч, мой однокашник, был личностью необычной. В нем сочетались цинизм со своеобразной порядочностью и восточной широтой. Внешность Мефистофеля не мешала его опасному обаянию. «Слушай, — сказал Перч, — сдавай скорее сцену и пойдем куда-нибудь!» У наших мультипликаторов были свои излюбленные злачные места, где их знали и даже верили в долг. Буська, прождав режиссера сверх положенного времени, решил, что Вано не придет. Жаждущий Перч периодически взывал по телефону. Только друзья выскочили на улицу, как столкнулись с Иваном Петровичем. Сначала он не хотел принимать сцену, потом пошли в просмотровый зал. Посмотрели большой кусок, плод месячной работы. Зажегся свет. «Ну как!» — спрашивает Бутаков. «Говно!» — отвечает профессор. «Всё говно?» «Всё», — и выплывает из зала. На следующий день Буська показывает тот же кусок второму режиссеру, Мише Ботову. Тому материал нравится, и он принимает соломоново решение: сцену не трогать и показать Вано ее через несколько дней. Вано приходит уже в другом настроении. Борис сообщает, что он все переделал. Смотрят. Зажигается свет. «Вот это уже совсем другое дело», — удовлетворенно говорит Вано, подписывая наряды.

*Окончание следует*

*Автор благодарит своих друзей С.Л.Снежко-Блоцкую-Богданову, А.А.Богданова и Л.С.Петрушевскую за помощь в работе над рукописью*

*Редакция благодарит Государственный центральный музей кино за предоставленные фотоматериалы*

# Ч Т Е Н И Е



ИРИНА КМИТ

# Чужая кровь

**СЦЕНАРИЙ**

Пыльная дорога сливается с выжженной, пожухлой под безжалостными лучами солнца травой в уходящей за горизонт украинской степи. По дороге идет Лиза. Ей навстречу двигается телега с одноруким возницей, на выгоревшей рубахе которого тускло поблескивает медаль. Несколько усталых, по самые глаза замотанных платками женщин молча сидят на телеге, свесив с нее босые ноги. Поравнявшись с Лизой, телега останавливается. Лиза что-то спрашивает у женщин, те отвечают. Кто-то из них пожимает плечами, кто-то — машет указующим жестом куда-то вдоль дороги. Лиза кивает и идет дальше. Возница и женщины смотрят ей вслед. Одна из женщин медленно крестится.

Лиза стоит у небольшого перелеска, на поляне, изрытой длинными неровными, поросшими травой ямами. Стоит молча и неподвижно. Затем опускается на землю и начинает кричать, биться головой и царапать землю ногтями. Потом она затихает и лежит, обнимая землю простертыми руками. Из глаз ее льются слезы.

1949 год. В придорожной чайной, насквозь пронизанной лучами беспощадного послеполуденного солнца, малолюдно. Мутный чай выплескивается из захватанного граненого стакана, которым стукнула о прилавок крепкая рука буфетчицы. Лиза кладет несколько монеток, берет стакан и несет его через всю чайную к стоящему в углу столику. Равнодушная буфетчица кидает монетки в коробку под прилавком, проводит тряпкой по стойке, стирая лужицу выплеснувшегося из стакана чая, и скрывается за несвежей занавеской где-то в недрах малоопрятной, источающей сомнительные запахи подсобки.

Лиза ставит стакан перед маленькой, худенькой, коротко и неаккуратно стриженной белобрысой девочкой лет шести-семи, держащей в одной руке вилку с котлетой, а в другой кусок хлеба, и садится с ней рядом.

За одним из столиков — компания. Женщина с ярко накрашенными губами и двое работяг с крепкими, докрасна загорелыми шеями пьют вино из все тех же плохо промытых граненых стаканов, закусывая котлетами. Женщина то и дело взвизгивает и громко хохочет, вскидывая кверху некрасивое, грубо скроенное лицо с пятном ядовито-алой помады.

Лиза заботливо смотрит на доедающую котлету девочку, затем пробует чай, морщится и достает из сумочки кошелек. Изучив его содержимое и вздохнув,

---

Ирина Кмит — сценарист, прозаик, журналист. Окончила актерский факультет театрального училища им. М.С.Щепкина. Снималась в кино. С 1973 года печаталась в «Литературной газете», в газетах «Известия», «Неделя», в журнале «Крокодил». Работала редактором и автором в отделе сатиры и юмора главной редакции информации Гостелерадио СССР (программы «Доброе утро», «Вы нам писали», «Опять 25»). В 1990—1997 годах — завлит Малого театра. Автор сценариев многих телесериалов, в том числе «Юрики», «Опера. Хроники убойного отдела», «Всегда говори всегда—2» (с Т.Устиновой), «Богиня прайм-тайма», «Всегда говори всегда—3», «Артисты», «Услышь мое сердце» и других.

она встает и идет к прилавку, у которого уже томится в ожидании один из работяг.

— Гала! — с сильно выраженным мягким южным «г», нетерпеливо кричит работяга и стучит по прилавку ладонью. — Де ты, Гала?..

— Та иду, иду! Подожди трошки, — доносится из подсобки. — Ишь, разорался!..

Работяга, опершись на прилавок, с любопытством смотрит на подошедшую Лизу, переводит взгляд на сидящую за столиком девочку, затем снова на Лизу.

— Вот я дывлюся, сами вы черненька будете, а дочка́ биленька. В батьку?

Лиза не успевает ответить. Появившаяся буфетчица отвлекает внимание работяги.

— Ну шо тебе? — недовольно буркает ему буфетчица.

— Красненького еще бутылочку. И вафель вон тех пачку.

Буфетчица шваркает на прилавок требуемое, берет деньги, и работяга отходит.

— Компоту стакан, — протягивает буфетчице мелочь Лиза и возвращается к девочке со стаканом компота.

— На, пей, сладкий, — ласково говорит девочке Лиза. — А потом можно и ягодки скушать, вон они на дне, видишь? Пей.

Девочка пьет компот и залезает пальцами в стакан, пытаясь достать оставшиеся на дне ягоды.

Лиза обтирает носовым платком вилку и, подцепив ею ягоды, отдает их девочке.

На остановке автобуса, напротив чайной, в скудной тени пыльной, выжженной солнцем акации — несколько баб в повязанных по самые глаза платках, с перекинутыми через плечо кошелками и Лиза с девочкой — две худенькие фигурки побольше и поменьше ростом, одна со жгучечерной головой, другая — с невероятно светлыми, почти белыми волосами.

Сидящие в чайной работяги и женщина с накрашенными губами продолжают пить вино.

— От же ж як! — произносит работяга, тот, что заговаривал с Лизой, бросив взгляд в окно, за которым видна остановка. — Мамка така черна, а дытына била, от же як!

— Та то ж не ее дытына, — с хрустом откусывая вафлю, говорит женщина, тоже глядя в окно.

— А чья ж? — удивляется работяга.

— Лохманчучки со Степного.

— Та ты шо?! — работяга удивляется еще больше и тычет в бок приятеля. — Слыхал? Лохманчучки!

— Та бис з нею! — отвечает тот меланхолично и наливает в стаканы.

Женщина, перегнувшись через стол, что-то шепчет обоим и, взвизгнув, хохочет.

— Танечка, — осторожно говорит Лиза уцепившейся за ее руку девочке, — детка, ты называй меня мамой, хорошо?

— Хорошо, тетя, — отвечает девочка...

Вздымая тучи пыли, подкатывает и, вобрав в себя баб и Лизу с Таней, уезжает автобус...

Солнце нещадно поливает приземистое здание чайной, пыльную дорогу и одинокую чахлую акацию.

Носатый автобус неторопливо катит по проселочной дороге, слева и справа от которой простирается бесконечная, до самой кромки горизонта степь.

Лиза стоит в битком набитом автобусе рядом с сидящей на краешке сиденья Таней и смотрит поверх ее головы в окно. Время от времени она опускает глаза на девочку и ласково улыбается, затем взгляд ее вновь устремляется на протянувшуюся за окном степь и становится серьезным и печальным.

На небольшую площадь маленького провинциального городка из автобуса выходят Лиза с Таней. С трудом протолкавшись сквозь мгновенно образовавшуюся у автобуса толпу в основном из женщин с кошелками и мешками, они идут по улице.

Нестройная колонна мужчин, одетых в изношенную военную форму без знаков различия, тянется из-за поворота и заполняет собой всю мостовую. Лиза стоит на краю тротуара, крепко зажав руку Тани. Она смотрит на проходящих мимо пленных немцев, и черные глаза ее становятся еще темнее. Таня морщится от боли — слишком крепко, сама того не замечая, сжимает ей руку Лиза.

А колонна все тянется и тянется...

Во дворе небольшого неказистого двухэтажного дома кипит жизнь. Растре-

панная женщина в выцветшем ситцевом платье развешивает на веревке, протянутой между двух шелковиц, стираные детские вещички. Мордатый мальчишка возится с тощей ободранной кошкой с кокетливо повязанным вокруг худой шеи бантиком из лоскутка ткани. Две женщины с ведрами и паренек лет тринадцати стоят в очереди к торчащему в углу двора крану. Вода с шумом бьет по дну ведра в руках у Нины — крупной, мускулистой женщины лет тридцати. Заметив идущих по двору Лизу с Таней, Нина, едва дождавшись пока ведро заполнится, спешит за ними, уже скрывшимися в темном проеме дверей подъезда.

— Ты смотри! — проводив Лизу глазами, отрывается от своего занятия растрепанная и подходит к крану. — Взяла ж таки! Не побоялась!

— А чого бояться-то, — отвечает ей женщина с сильной проседью в волосах. — Она уж пуганая. Ей теперь, поди, уж ничего не страшно. И то добре, что взяла, — одной тоска.

— А до нас фрицев привезли, — говорит паренек. — Вчера целый день гнали и сегодня еще. Завод строить будут.

— А шоб они пропали, фрицы! — сплюнув в сердцах, восклицает седая. — Мало их тут було в сорок первом?! Шоб они сказилися, бисово племя!

— А шо, сами разбомбили, сами нехай и строят, — пожимает плечами растрепанная и вдруг, глянув в сторону мальчика, срывается на визгливый крик: — Витька! Та шо ж ты кошку мучаешь, га? Она ж задохлась вже!

— Ну слава тебе, господи! — Нина вбегает в полумрак комнаты, где в некоторой растерянности сидит на краю кровати Лиза и смотрит на стоящую перед ней Таню. — Та шо ж вы впотьмах? — Нина решительно раздергивает на окне занавески. — Ну? — поворачивается она к Тане. — Рыбонька. Устала с дороги-то? Кушать хочешь?

— Она ела, — отвечает за девочку Лиза, продолжая сидеть на кровати с потерянным видом.

— Ела! Шо вона там у тебя ела! — с презрением бросает Нина. — А я борща наварила с фасолью. Борща хочешь? — спрашивает она, вновь обращаясь к Тане, и продолжает, не дожидаясь ответа: — Ой, та шо я тут с вами — хочешь, не хочешь! А ну пошли ко мне, я тебе полную тарелку набузую, пошли! — она берет Таню за руку. — А ты шо сидишь, як засватана? Лизка! Ну ты шо? Ну пошли!

— Не хочу я, спасибо, — отвечает Лиза.

Нина, махнув на нее рукой, выходит вместе с покорно идущей за ней Таней.

Оставшись одна, Лиза продолжает сидеть на кровати, глядя перед собой остановившимся взглядом.

В темном коридоре, заставленном всяческим хламом, навстречу Нине с Таней с грохотом и шумом катится на тележке безногий мужчина лет тридцати пяти. Небритый, с мутноватыми, явно нетрезвыми глазами.

— Пас-ста-ранись! — кричит мужчина.

Таня испуганно хватается за Нинину юбку.

— Ну ты шо?! — кричит в ответ Нина. — Колька! Шо дитё пугаешь?

Мужчина тормозит и, оказавшись вровень с Таней, приближает к ней свое лицо.

— Гу! — гукает он ей и довольно смеется, когда та в страхе зажмуривается.

— Совесть есть у тебя? — возмущается Нина. — Ты смотри на нёго! У бесстыжий!

Колька, радостно хохоча, с грохотом катит дальше.

— Не бойся, это дядь Коля. Он хороший. Он так... шуткует... — успокаивает Нина Таню и ведет ее дальше по коридору к своей двери.

Лиза все еще сидит неподвижно на кровати.

В комнату вновь заглядывает Нина.

— Ну? — В голосе Нины беспокойство. — Ты шо?

— Соне столько же было, — тихо, по-прежнему глядя перед собой, говорит Лиза. — Соне было шесть и три месяца. А сколько дней не знаю... — Голос Лизы начинает дрожать. — Никто не может мне сказать, когда... в какой день... Никто.

Нина быстро входит в комнату и берет Лизу за плечи.

— Хоть бы могилка была... хоть бы могилка... Я ж всю степь обошла... где она?.. Где?..

— Ну тихо, тихо. Ну шо ты, шо ты... — прижимает Нина к себе Лизину голову.

Маленькая девочка стоит посередине абсолютно пустой безжизненной улицы, усеянной брошенными вещами — чемоданами, сумками, детскими игрушками… Ветер хлопает ставнями в окнах пустых домов. Девочка смотрит на нас во все глаза. В издалека нарастающем, вначале неясном, шуме начинают проступать звуки гортанной немецкой речи, лай собак и треск автоматных очередей. Девочка оглядывается и снова смотрит на нас… Она как будто ждет. Шум нарастает, девочка снова оглядывается и снова с надеждой смотрит на нас. Но… ей пора, она должна идти туда, в этот страшный, становящийся с каждым мгновением все оглушительнее шум. Шум смерти…

Лиза резко открывает глаза, и кошмар исчезает. По ее лицу текут слезы.

В комнате темно, ночь. Громко тикают ходики. Возле кровати стоит Таня и дергает Лизу за руку.

— Тетечку, тетечку, шо вы кричите? Мне страшно, тетечку...

Еще не окончательно проснувшаяся Лиза какое-то мгновение смотрит на Таню непонимающим взглядом.

— Иди ко мне, — протягивает она к Тане руки. — Иди ко мне, детка, не бойся...

Таня забирается в кровать к Лизе, та крепко прижимает ее к себе и гладит ее торчащие во все стороны белобрысые вихры.

Комната залита солнцем. Косичка почти готова. Лиза вплетает в нее ленточку. Таня, грызя зажатое в руке яблоко, мнется, переступая с ноги на ногу.

— Ну мам! — в ее голосе нетерпение.

— Стой спокойно, — пытается урезонить ее Лиза. — Сейчас только бантик завяжу и всё.

— Ну мам!..

С улицы доносятся детские голоса, и Тане становится совсем невмоготу. Но вот наконец бантик завязан, и Лиза, слегка отступив, любуется результатом своих трудов.

— Замечательная коса! — говорит она с удовлетворением. — Просто девичья краса, а не коса! Ах ты, моя красавица, красавица-раскрасавица, — тормошит она Таню, звонко чмокая ее в щеки, что вызывает у Тани бурю негодования.

— Ну мам! — возмущенно восклицает девочка в очередной раз и, вырвавшись, стремглав выбегает из комнаты.

— Со двора ни ногой! — успевает крикнуть ей вслед Лиза.

Лицо ее озарено счастьем.

В тесном конторском помещении стоят столы с громоздкими пишущими машинками, за которыми неутомимо бьют по клавиатуре три машинистки, одна из которых Лиза.

— Лизавета Абрамовна! — Подойдя к Лизиному столу, пытается перекричать грохот «ундервудов» человек в очках и нарукавниках. — Лизавета Абрамовна, это вот еще перепечатать бы. — Он кладет на стол несколько листов. — Скоренько только.

Лиза, не прекращая печатать, кидает взгляд на листы и молча кивает. Человек в очках, постояв у ее стола, идет к выходу.

Как только за ним закрывается дверь, ближайшая к Лизе машинистка с закрученными перманентом волосами, перестает бить по клавишам.

— Лиза! — почти трагическим голосом восклицает она. — Лиза! Ну шо ты позволяешь себя эксплуатировать?! Это ж надо! Чуть што, так сразу Лизавета Абрамовна. Еще скоренько ему! Тебе шо, больше всех надо, я не понимаю!

Лиза, не отвечая, только слегка улыбнувшись, продолжает печатать.

— Шабаш! — громко возвещает пожилая машинистка с пучком седых волос на затылке. — Обед!

Грохот стихает. Перестает печатать и Лиза. Пошуршав газетой, она разворачивает сверток со съестным и принимается за еду.

— Нет, мне это нравится! — возмущается у стоящего в углу титана обладательница перманента. — Абсолютно холодный кипяток!

Рабочий день закончился. Лиза идет по коридору к выходу. Из одной из дверей в коридор выглядывает человек в очках.

— Лизавета Абрамовна, — говорит он и, смутившись, замолкает.

— Я все перепечатала, Сергей Трофимыч, — торопливо отвечает Лиза. — Там у меня на столе. Все готово.

Явно собираясь сказать что-то, Сергей Трофимыч открывает было рот, но, передумав, молча согласно кивает. Дверь за ним закрывается, и Лиза продолжает свой путь по коридору.

Идущие за ней машинистки многозначительно переглядываются.

— Нет, ну я точно говорю, шо он до нее домогается, точно, — говорит машинистка в перманенте своей спутнице.

Лиза торопливо идет по улице. Проходя мимо витрины булочной, она замедляет шаг и, подойдя к витрине, смотрит на выставленный в ней незатейливый товар. Помешкав, она заходит в булочную и через минуту выходит из нее, держа в руках бублик на веревочке.

— Мама! — с радостным криком бросается Таня к вошедшей во двор Лизе. — Мамочка!

Лиза обнимает разгоряченную с развязавшейся лентой в косичке Таню.

— Смотри, что я тебе принесла, — показывает она бублик. — Только сначала покушаешь, хорошо? — Лиза берет Таню за руку и вдруг испуганно охает. — Что это?! О боже мой, где это ты?!

Танину коленку украшает небольшая ссадина.

— Болит, доча, болит? Больно тебе, да? Ой, надо ж это промыть, ой боже мой!..

— Да мне не больно, мам, — беспечно отвечает на все ее охи Таня, — ну ни сколечки...

Но Лиза, продолжая испуганно причитать, ведет Таню к входу в подъезд.

— Ой, боже ж мой, доча, надо ж понимать. Можно получить заражение крови...

Растрепанная женщина, как всегда развешивающая детские вещи на веревке, протянутой меж шелковиц, глядит им вслед и говорит, ни к кому конкретно не обращаясь:

— Ты смотри, як вона с той дытыной крутится! Як с прынцесой какой!..

— Я б на тебя, Райка, посмотрела, — отвечает ей подошедшая со своим мокрым бельем Нина, тоже глядя вслед Лизе с Таней, — я на тебя б очень посмотрела, если б у тебя родну дытыну забили, як бы ты тогда крутилася.

— Типун тебе! — испуганно машет рукой на Нину растрепанная. — От же, зараза, язык у тебя!.. — И, отвернувшись, тихо добавляет: — С жидами меня ровнять, ишь ты!..

Во двор вкатывается на своей тележке Колька.

— Здорово, бабоньки! — весело гаркает он.

— С утра, што ли, глаза залил? — кривит губы Райка.

— С пенсии, — все так же весело отвечает Колька. — Святое дело. Танюшка! — кричит он, повернувшись к окнам. — Танюшка!

— Ну чего орешь? Чего орешь? — говорит Нина, развешивая белье. — Кушать дитё повели, а он орет.

— Нинк, — смеется Колька, — Нинк, выходи за меня, а? Ты не гляди, шо у меня ног нет, все, что для этого дела требуется, имеется.

Колька подкатывается к Нине и хватает ее за коленку.

— А шоб тебя! — хлещет его какой-то мокрой вещью Нина. — Шоб ты сказывся!

Из подъезда выбегает Таня с перевязанной тряпочкой коленкой.

— Дядь Коля! — радуется девочка и обнимает Кольку за шею.

Тот достает из кармана и протягивает ей конфету.

— На вот.

— Спасибо, дядь Коля, — улыбается Таня, беря конфету.

— Ух ты, ранетая! — глядит он на Танину перевязанную ногу.

— Та не, — машет рукой Таня, — это я об скамейку.

— Ишь ты, — вновь поджимает губы Райка, неодобрительно глядя на Кольку. — Забогател! Конфеты купляет. Пожрать бы чего б купил, а то в пустое брюхо водку льет.

Райка бурчит, но Колька и Таня не обращают на нее внимания. Таня что-то шепчет Кольке на ухо, явно доверяя ему какой-то свой секрет, тот смотрит на нее с преувеличенным удивлением, дескать, не может быть! Таня смеется, кивает и снова что-то шепчет ему на ухо. Нина продолжает вешать белье, посматривая в их сторону, видно, что она довольна этой дружбой.

Во двор входит женщина лет пятидесяти в военной форме. Остановившись, она прикуривает папиросу. В это время из окна выглядывает Лиза. Увидев женщину и охнув, Лиза исчезает из окна и почти сразу же появляется в дверях подъезда.

— Сима — почти неслышно произносит она, глядя на женщину, и уже громче повторяет: — Сима, — затем почти кричит: — Сима!!

В комнате висит папиросный дым. В блюдце, заменяющем пепельницу, уже несколько окурков. Сидящая за столом Сима вновь прикуривает папиросу.

— Твоя мать всегда была умалишоткой, — говорит она сидящей напротив Лизе. — И не смотри на меня такими глазами. Я понимаю, что о покойных так не говорят, но Роза была умалишоткой. Можешь мне поверить, я же все-таки говорю о своей родной сестре... Я могла их вывезти. У меня были документы на эвакуацию... — Сима замолкает, видно, что она борется с охватившим ее чувством. — Но ей же никогда ничего нельзя было доказать... твоей матери... — взяв себя в руки, продолжает Сима. — «Куда я поеду, с ребенком!.. И не надо меня пугать немцами! — явно изображая мать Лизы, говорит она. — Немцы — культурный народ...»

В горле ее перехватывает, и она снова молча дымит папиросой.

— Если бы мне не дали эту проклятую путевку, — тихо говорит Лиза, опустив глаза в стол, — если бы я не уехала...

— Не говори глупости! — резко произносит Сима. — Ты бы их не спасла! Ты бы тоже... — не договорив, она гасит папиросу в блюдце и, встав, начинает ходить по комнате, затем снова садится. — Ну все, хватит, — говорит она. — Хватит. Демобилизовали меня подчистую. — Сима молодцевато расправляет плечи. — Капитан медицинской службы в отставке! Это тебе не кот начхал! Комнату дали. Буду работать в больнице. Там меня, как королеву, приняли. Ну еще бы! Четыре года фронта да еще пять лет на Дальнем Востоке... Да! И самое главное! Я же привезла с собой Берту!

— Тетю Берту? — удивленно переспрашивает Лиза.

— Нет, дядю! — ёрничает в ответ Сима. — Конечно, тетю, а кого еще!.. — вздохнув, добавляет уже с грустью: — Больше никого и не осталось... Подумать только, какая семья была! Какая большая семья!.. Роза, твой Миша, Семен, Лёничка... Соня...

— Мам! — влетает в комнату Таня. — Мам, можно я с девочками на речку пойду?..

— Ты что, совсем с ума сошла! — вскидывается Лиза. — На речку! Боже ж мой! Что она выдумала! На речку!..

Таня с любопытством смотрит на Симу.

— Ну, здравствуй, — говорит та, — знакомиться давай. Я тетя Сима, а ты кто?

— Таня, — отвечает девочка.

В комнате Симы и Берты накрыт стол со всей возможной торжественностью. Разномастные чашки, чайник, пирог...

Берта стоит посреди комнаты и молча смотрит на Таню, принаряженную, с пышным бантом в волосах. Сима с неизменной папиросой в зубах и Лиза стоят рядом. Лиза явно взволнована моментом. Берта смотрит и молчит довольно долго.

— Она не похожа на Соню, — наконец произносит Берта.

— Берта, что ты несешь! — в сердцах произносит Сима.

Лиза хватает Таню за плечи.

— Иди побегай во дворе, — быстро говорит она девочке и подталкивает ее к двери. — Иди, только далеко не ходи, только во дворе.

Закрыв за ней дверь, Лиза поворачивается и смотрит на теток, с трудом сдерживая подступающие слезы.

— Что ты несешь, Берта! — снова повторяет Сима.

— А что я сказала? — отвечает Берта. — Я только сказала, что она не похожа на Сонечку. Сонечка была такая красивая девочка.

— Тетя! — умоляюще произносит Лиза.

— Берта! — строго говорит Сима. — Эта девочка — Лизина дочь! Тебе понятно?

— Она гойка, — отвечает Берта, поджимая губы.

— Допустим. Но она Лизина дочь!

Звучит мелодия «Лили Марлен», выводимая кем-то на губной гармошке. Вдоль длинного забора идут Лиза с плетеной кошелкой в руках и Таня. Сквозь забор, огораживающий стройку, видны работающие пленные немцы. Лиза идет быстро, старательно избегая смотреть в их сторону, время от времени подтягивая за руку Таню, с любопытством глазеющую на происходящее за забором.

Завернув за угол и перейдя на другую сторону улицы, они неожиданно сталкиваются с Сергеем Трофимычем, Лизиным начальником.

— Здравствуйте, Лизавета Абрамовна, — говорит тот, слегка смущаясь.

— Здравствуйте, — отвечает Лиза.

Таня, задрав голову, с любопытством смотрит на незнакомого дядьку.

— Дочка ваша? — спрашивает Сергей Трофимыч, глядя на Таню серьезными глазами.

— Да, — кивает Лиза и, обращаясь к Тане, добавляет: — Поздоровайся, что ж ты не здороваешься?

— Здрасьте, — говорит Таня и, потеряв интерес, отходит в сторону и начинает разглядывать что-то в траве на чахлом газоне вдоль мостовой.

— Усыновили, значит, — констатирует Сергей Трофимыч, провожая Таню взглядом.

— Удочерила.

— Ну понятно, — вздыхает Сергей Трофимыч. — А не поторопились?

— Я вас не понимаю, Сергей Трофимыч, — с удивлением отвечает Лиза.

— Простите меня, Лизавета Абрамовна, — поспешно говорит Сергей Трофимыч, — не мое это дело, конечно, но... вы же еще сами можете родить себе ребенка.

— Вы правы, Сергей Трофимыч, не ваше это дело, — сухо произносит Лиза и делает шаг, чтобы уйти. — До свидания.

— Погодите, — умоляюще произносит Сергей Трофимыч, — погодите, Лизавета Абрамовна, я не то хотел сказать, погодите!.. — Он останавливает Лизу, берет ее руку в свою.

— Извините, говорю, черт знает что!.. Простите.

Лиза смотрит на него долгим взглядом, затем переводит глаза на свою руку, которую Сергей Трофимыч все еще держит в своей. Тот, смутившись, отпускает ее.

— Не сердитесь, Лизавета Абрамовна, — говорит он, пряча глаза.

— Я не сержусь, Сергей Трофимыч, — отвечает Лиза, — просто мне идти надо, базар сегодня.

— Да, да, конечно, — суетливо произносит он. — Конечно. Всего вам доброго.

Сергей Трофимыч поворачивается и быстрым шагом уходит.

— Танюша, — зовет Лиза дочь, — Танечка!..

Таня подбегает к матери, и они продолжают свой путь.

У забора, огораживающего стройку, на своей тележке застыл, глядя на немцев, Колька. Вот он поднимает руку и целится в какого-то немца из пальца. Один из пленных, заметив это, целится из пальца в ответ.

— Пу! — говорит немец и весело улыбается.

Колька резко разворачивается, приподнявшись на упертых в землю руках с зажатыми в них деревяшками, и катит по улице вдоль забора. По щеке его ползет слеза. Губная гармошка продолжает выводить «Лили Марлен».

На базаре Лиза ходит от прилавка к прилавку, прицценивается. Вот она остановилась возле толстой бабы, продающей живых кур.

— Та шо вы, дама? — вороша перья курицы, визгливым голосом нахваливает свой товар баба. — Вы ж гляньте, один же ж жир, ну?

— Дорого, — робко произносит Лиза.

— Та где ж дорого, где ж дорого! — возмущается торговка. — Это ж не кура, эта ж розан. Ну? Вы ж гляньте, дама!

Лиза осторожно трогает курицу.

— Вы ж с нее бульон сварите, так то ж чистое золото буде. Вон дытына у вас яка худенька. Бульон сварите, курячих котлетков понаделаете. Дитё рада буде.

В это время по рядам проносится шум.

— Детдомовские! — кричит кто-то.

Торговка, охнув, прячет курицу в мешок и наваливается грудью на прилавок, прикрывая разложенный товар — куски разделанной курицы.

— Ой, лихо! — вскрикивает она.

По рядам несется стайка плохо одетых мальчишек и девчонок. С гиканьем они хватают у зазевавшихся торговок с прилавков кто яблоко, кто кусок мяса, кто крынку со сметаной. Вслед им несутся проклятья: «Ах, чтоб тоби!», «От бисово племя!», «Милиция!..»

Поравнявшись с испуганно прижавшейся к Лизиным ногам Таней, один из мальчишек показывает ей язык. Таня зарывается лицом в Лизину юбку.

— Ой, скаженные, ну скаженные! — говорит торговка, поняв, что опасность миновала. — Шоб им пусто було! Ну так шо, дама, берете? — спрашивает она, вытаскивая ошалевшую курицу из мешка.

Лиза, вздохнув, лезет за пазуху за деньгами, пересчитывает и, снова вздохнув, качает головой.

— Нет, — говорит она и тычет пальцем в кучку из лапок, шей и крылышек. — Я вот это возьму.

Торговка, окинув Лизу презрительным взглядом, откладывает курицу на прилавок и кидает кучку костей в кусок газеты.

— Ну тай и с того бульон буде, — меняет гнев на милость торговка. — А уж котлетков не выйде, ни, не выйде...

Лиза отдает ей деньги и, взяв сверток, отходит от прилавка вместе с цепляющейся за ее юбку Таней.

Поздний вечер. Темноту двора слегка разряжает тусклый свет из нескольких окон. На лавочке сидят Нина и Лиза.

— ...Так ты ж до войны на Слободке жила, там же ж совсем другое дело... А у нас тут хорошо было, — говорит Нина, щелкая семечки. — Акация цвела. Вон в том углу ее полно було. Поломали да вытоптали, — вздыхает Нина, — а что и пожгли. В сорок первом зима лютая була. Ох, вона ж и пахла!.. Акация... В твоей комнате Колесниченки жили, Тамарка и Толик. У их патефон бул. Танцы устраивали. Прям вот тут, под акациями... — Нина замолкает и долго глядит перед собой в задумчивости. Лиза тоже молчит. Обе сидят, погруженные в невеселые мысли. — Обоих убило, одним снарядом, и Тамарку, и Толика. Еще в сорок первом... — говорит Нина после долгого молчания и снова замолкает, потом молча предлагает Лизе из жмени семечки, та кивает и подставляет ладонь. Какое-то время обе они щелкают семечки. — А патефон Райка схапала, потом на сахарный песок выменяла, — сменив интонацию, по-деловому произносит Нина. — Райка, вона та еще щука!.. Ты возле нее рта не разевай. Ага. Вон я вчера рядом с ей белье развесила, так двух наволок и не досчиталась. Но я из ее наволоки-то свои выбью! Шоб я да не выбила!..

— Спасибо тебе, Нин, — неожиданно говорит Лиза.

— За шо? — искренне удивляется та.

— За все. И за Танечку.

— Ой та за шо там спасибо? Ну бачу — дите при бабке, и та бабка не знае, куда его девать, сама еле ноги таскает, ну я и сказала. За шо спасибо-то? — говорит Нина, стараясь не смотреть Лизе в глаза.

— А как ее родители погибли?

— Та я знаю? Я ж еще за три года до войны из Степного в город подалась. Шо ты сама у бабки не спросила? — все так же, избегая Лизиного взгляда, отвечает Нина.

— Я спросила. А она: убило и всё. Что ж я приставать буду.

— Ну и правильно. От ей, от Лохманчучки старой, никогда толку не було. Та яка тебе разница! Ладно, — встает с лавки Нина, — засиделися шо-то мы с тобой, пошли спать.

В комнате Симы и Берты горит маленькая тусклая лампочка под бумажным абажуром, плавает табачный дым. Берта сидит на кровати и расчесывает жидкие волосы. Сима читает и курит.

— Ты испортила мясной нож, — говорит Берта ничего не выражающим голосом, не переставая расчесывать волосы.

— Что? — отрывается от чтения Сима и смотрит на сестру непонимающим взглядом.

— Ты испортила мясной нож, — таким же безразличным тоном повторяет Берта, не глядя на Симу, — ткнула в масло мой мясной нож.

— Что за глупости! — сердится Сима и снова утыкается в книгу.

— Ничего себе глупости, — говорит Берта, — где я возьму новый нож? Не те сейчас времена, чтобы можно было разбрасываться ножами.

— Глупости, — буркает Сима, не отрываясь от книги.

— У тебя все глупости, — монотонно бубнит та. — Скажи мне, что у тебя не глупости? Может, что вся семья на том свете, тоже для тебя глупости?

— Что ты несешь?!

— Что мой Семен и Лёничка на том свете, тебе тоже глупости, — продолжает Берта, будто не слыша сестру. — И Лиза. Она уже забыла Сонечку. Она уже любит эту гойку. Ей тоже все глупости...

— Берта!

— Ой! — всхлипывает Берта и, уронив расческу, хватает себя руками за распущенные волосы. — Ой! — Она начинает раскачиваться из стороны в сторону. — Лёничка был такой хороший мальчик, он выучился на инженера... Ой!..

Сима встает, подходит к кровати, садится рядом с сестрой и обнимает ее за плечи.

— Ой! — продолжает раскачиваться Берта. — Ой!..

Лиза стоит у кровати, в которой спит Таня, и смотрит на нее с нежностью. По-

чувствовав ее взгляд, Таня переворачивается на другой бок и, не открывая глаза, говорит сонным голосом:

— Мамочка.

— Что, доча, что? — наклоняется к ней Лиза и гладит ее по голове.

— А Витьки тети Раиного портфель, — все так же, не открывая глаза, произносит Таня, — с замочком...

— И у тебя будет, доченька. Купим мы тебе портфель.

— С замочком?

— С замочком. Ты же скоро в школу пойдешь. Ты же у меня совсем взрослая... Спи, моя рыбонька, спи, моя радость...

Лиза наклоняется еще ближе и целует спящую дочь.

Раннее утро. В безлюдном коридоре учреждения Лиза, подоткнув юбку и забрав волосы под косынку, моет пол. Она явно торопится, то и дело поглядывая на часы, висящие на стене, и стараясь побыстрей работать шваброй.

Дверь открывается, и с улицы входит обладательница перманента. Увидев слегка смутившуюся Лизу, она, оценив ситуацию, всплескивает руками.

— Нет, мне это нравится! Она уже полы моет! Лиза, я не понимаю! Шо происходит?

— Мне деньги нужны, Рита, — нехотя отвечает Лиза, выкручивая тряпку. — Дочку в школу собираю.

— Ну-ну, — скорчив гримаску, произносит Рита и, стараясь не наступать на еще не пройденные насухо места пола, как можно грациознее скачет на высоких каблуках к дверям машбюро. — Я только хочу спросить, — перед тем, как взяться за ручку двери, оборачивается Рита, — оно тебе надо было?

— Что? — непонимающе смотрит на нее Лиза.

— Нет, мне это нравится! Она не понимает! Молодая красивая женщина повесила себе на шею чужого ребенка... Оно тебе надо было?

Лиза молча смотрит на Риту, затем медленно произносит:

— Надо было, Рита. Надо.

Пожав плечиками, Рита исчезает за дверью. Лиза принимается с ожесточением тереть пол.

Лиза сидит на стуле, возле нее стоит сгорающая от любопытства Таня. На коленях у Лизы сверток из грубой оберточной бумаги, перевязанный бечевкой.

— Ну шо там, мама, шо? — подпрыгивает от нетерпения Таня.

Лиза не торопится раскрывать сюрприз.

— А как ты себя сегодня вела? — улыбается она, глядя на дочь.

— Хорошо, мам, хорошо...

— Со двора не бегала?

— Не-а...

— И ни с кем не ссорилась?

— Та нет же, не!

— Ну тогда... — Лиза развязывает бечевку и торжественно разворачивает бумагу.

— Портфель! — ахает Таня. — С замочком!

В руках у Лизы плохонький парусиновый портфельчик, но блестящий замочек придает ему некоторое благородство. Таня берет портфельчик и смотрит на него завороженным взглядом. Потом щелкает замочком и заглядывает внутрь, там пусто, но это ее нимало не огорчает, она вновь и вновь щелкает замочком, то открывая портфель, то закрывая.

— Сломаешь! — пугается Лиза. — Нельзя так замочек теребить!

— Не буду, — соглашается Таня, щелкнув замочком напоследок. — Мам! — в глазах ее мольба. — Мамочка, можно я с ним во двор выйду, а? Только на чуточку, ну совсем чуточку, а?

— Ну, иди, — не без некоторого колебания разрешает Лиза. — Иди, только осторожненько с ним. Дорогая вещь! Слышишь?! И не долго, скоро кушать!

Но Таня уже выбежала из комнаты. Лиза аккуратно складывает оберточную бумагу, сворачивает в клубочек бечевку, кладет их в ящик буфета, затем берет со стола кастрюльку, заглядывает в нее, приоткрыв крышку. В кастрюльке супа на донышке. Прихватив еще какую-то мисочку с едой, она выходит из комнаты.

Во дворе возятся в пыли несколько ребятишек, верховодит которыми Райкин Витька — мордатый мальчишка лет десяти. Он что-то указывает, покрикивает, в руках у него игрушечная машинка, сделанная из деревянных чурбачков. Из подъезда с портфелем в руках выходит Таня и останавливается посреди двора, явно желая привлечь к себе внимание. Дети во главе с Витькой бросают свое занятие и молча смотрят на нее. Таня

расстегивает и вновь застегивает портфельчик. Дети все так же молча приближаются и окружают гордую и счастливую Таню.

— Дай поглядеть, — тянет руку кто-то из детей.

— Нельзя, — говорит Таня строго. — Дорогая вещь.

В кухне, заставленной разномастными столиками, ведрами с водой, керосиновыми бидонами, шумными примусами и коптящими керосинками, возится с примусом Лиза — заливает в него керосин, качает, поджигает. Наконец он начинает гудеть ровным синим пламенем. Лиза ставит на него кастрюльку, помешивает в ней ложкой, затем открывает накрытую тарелкой мисочку...

Дети все еще стоят вокруг Тани. Неожиданно Витька выхватывает из ее рук портфель и бежит по двору, размахивая им.

— Дурак! — кричит Таня и пускается за ним в погоню. — Отдай! Дурак!..

— Было ваше, стало наше! — вопит Витька, не останавливаясь.

Таня бежит за ним изо всех сил, и ей удается его догнать.

— Отдай! — кричит она, прыгая возле Витьки, высоко задравшего руку с портфелем. — Отдай!...

— Не отдам, не отдам! Э-эээ! — кривляется Витька.

Таня толкает его, и он падает, начинает орать, но не выпускает из рук портфель, который безуспешно тянет к себе Таня.

— Мама! — кричит он. — Мама! Меня Танька бьет! Мама!..

Откуда-то из глубины двора коршуном вылетает Райка и хватает Таню за плечо.

— Ты што это? Га?! А ну пусти его! Ах ты байстрючка поганая! А ну пусти!

Во двор входит Нина с кошелкой в руках, из которой торчат перья лука, и, мгновенно оценив обстановку, бросается Тане на выручку.

— А ну не трожь дитё! Слышь, не трожь, говорю! — хватает Райку за руку Нина.

— А тебе шо за дело?! — огрызается Райка.

— Я вот тебе счас покажу, шо мне за дело! — ярится Нина. — А ну убери свои руки поганые от дытыны!

Нина с силой дергает Райку, та едва удерживается на ногах. Бросив Таню, она устремляет весь свой гнев на Нину.

— Ах ты ж зараза!.. От я тебе счас патлы-то повырываю, гадюка! Счас повырываю!

— А ну спробуй, спробуй! — с вызовом говорит Нина и бросает наземь кошелку. — Давай! Я вже дрожу вся с переляку! Ну! Спробуй!

— И спробую! Курва!

— Шо?!

— Шо чула!

— Ах ты гнида! Я те покажу курву! Воровка!

— Шо?!

— Шо чула!

— Это шо ж я у тебе украла, га?

— Сама знаешь! Наволоки мои сперла!

— Люди добрые! Это ж каки таки наволоки?!

— А вот таки, шо вон на той веревке висели! Паскуда!

— Сама паскуда! Подпевала жидовская!

Нина вцепляется Райке в волосы, та визжит и тоже исхитряется достать до головы Нины.

— Бабы! Бабы! — кричит подоспевший на своей тележке Колька и, лихо развернувшись, оказывается у дерущихся под ногами.

— Отставить! А ну прекратить! Бабы, да вы ж меня затопчете, родненькие, не погубите! — весело кричит Колька. — Грех на душу не берите!

Нина и Райка расцепляются и стоят друг против друга, тяжело дыша. У обеих встрепанные волосы и царапины на лицах. Из подъезда выбегает Лиза и кидается к плачущей Тане.

— Доча, доченька, что ты? Боже ж мой! Кто тебя побил, а? Кто?

— Сама вона кого хошь побьет, Танька твоя! — говорит Райка, но боевой пыл она уже израсходовала на Нину. — А ну вставай, — сердито приказывает она сыну, который все еще сидит в пыли. — Вставай, говорю!

Витька встает и демонстративно кидает портфель в пыль. Райка берет его за плечо и ведет к дому, угостив по дороге легким подзатыльником.

Таня подбирает изрядно запачканный портфель, и лицо ее снова кривится от плача.

— Ничего, ничего, доченька, — говорит ей Лиза, — мы его почистим, как новенький будет, ничего.

Нина собирает с земли в кошелку рассыпанную картошку. Колька ей помогает.

— Я те говорю, Нинка, иди за меня замуж, никто тебя обижать не станет. При мужике совсем другая жизнь, — говорит Колька весело.

— Тоже мне, мужик, — отвечает Нина ласково и теребит Кольку за чуб.

Из какого-то окна высовывается одна из соседок.

— Лизка! У тебе суп весь выкипел! Кастрюля аж скворчит!

Охнув, Лиза бежит к подъезду, Таня за ней.

— Давай кошелку донесу, — предлагает Нине Колька.

— Ну неси, — усмехнувшись, отвечает Нина.

Колька катится к дому, придерживая лежащую на коленях кошелку подбородком. Нина какое-то мгновение смотрит ему вслед с жалостью, затем идет за ним.

В комнате Лиза с огорчением рассматривает остатки супа в кастрюльке, нюхает и аккуратно переливает содержимое в тарелку.

Умытая Таня с блестящими от недавних слез глазами сидит за столом, болтая ногами.

— На, доча, — ставит перед ней тарелку Лиза, — кушай.

Таня подносит ложку ко рту и кривится.

— Фу, горелое.

— Совсем немножко пригорело, но все равно вкусно. Там же столько всего. И мясо, и капустка, и морковочка... Кушай, кушай.

Таня начинает есть суп. Лиза, сидя напротив, как бы ест вместе с ней, одновременно открывая и закрывая рот, провожая каждую ложку. Лицо ее светится от удовольствия.

— Кушай, кушай, детка, вот так... вот так...

— Мама, а что такое жидовская? — вдруг спрашивает Таня.

— Кто это сказал? — меняется в лице Лиза.

— Тетя Рая.

— Это плохое слово. Очень плохое. Обидное слово. Никогда его не повторяй, слышишь? Никогда!

Таня внимательно смотрит на мать, затем согласно кивает и погружает ложку в тарелку.

В конторе почти пусто, рабочий день закончился. Вышла, хлопнув дверью, пожилая машинистка с пучком, мажет помадой губы Рита — наводит красоту, глядя в маленькое круглое зеркальце.

Лиза стучит по клавишам машинки. Перед ней солидная стопка листов, требующих перепечатки. В машбюро заглядывает Сергей Трофимыч, явно не ожидая увидеть Риту. Увидев ее, закрывает было дверь, но, поняв нелепость такого поведения, входит. В руках его папка с какими-то бумагами. Рита делает «понимающее лицо».

— Лизавета Абрамовна, — преодолевая смущение и стараясь выглядеть озабоченным делами, говорит Сергей Трофимыч и достает из папки какой-то документ, — это вы печатали?

Лиза берет в руки документ и, бросив на него взгляд, возвращает его Сергею Трофимычу.

— Нет, это Клавдия Николавна.

— А... — произносит Сергей Трофимыч, — понятно. Тогда уж придется до завтра... — мнется он, кидая короткие взгляды в сторону наслаждающейся ситуацией Риты.

— А вы слышали, Сергей Трофимыч, спрашивает Рита, — шо к нам в город артисты приезжают? Из области. Говорят, исключительно хороший концерт будет.

— Слышал.

— Пойдете? — кокетливо приподняв одно плечико, спрашивает Рита.

— Не знаю. Возможно, — отвечает Сергей Трофимыч, глядя на копающуюся в листах Лизу.

— Обязательно идите, — защелкивает сумочку Рита, кинув туда помаду и зеркальце. — Между прочим, очень трудно с билетами. Могу помочь достать. Даже два... если вы захотите кого-то пригласить.

— Спасибо, — отвечает Сергей Трофимыч, все еще глядя на Лизу. — У меня есть. Как раз два.

— Шо вы говорите! — встает со своего места Рита. — Ну тогда... тогда до свидания.

Многозначительно улыбнувшись, Рита идет к выходу.

— До свидания, Лиза, — произносит она не менее многозначительно и выходит.

— До свидания, — отвечает Лиза, заправляя в машинку листы с копиркой.

— Всего доброго, — говорит Сергей Трофимыч и, дождавшись, когда за Ритой закроется дверь, достает из папки два билета и кладет их на Лизин стол.

— Вот, Лизавета Абрамовна, билеты... Может быть... вы не откажетесь.

Концерт и в самом деле, говорят, очень хороший.

— Ой, что вы! — мотает головой Лиза, глянув на билеты. — Что вы, я не могу, мне некогда. У меня ребенок. Нет, нет.

— Я вас очень прошу, Лизавета Абрамовна. Очень...

Лиза смотрит на Сергея Трофимыча и, прочитав что-то в его взгляде, краснеет.

— Ну... я не знаю, — опустив глаза, говорит она, — не знаю...

Ранний вечер. Из подъезда выходит Лиза, поправляя на ходу поясок скромного платья с белым воротничком. Она явно, как могла, принарядилась, немного волнуется и все время оглядывается на окно своей комнаты, откуда на нее смотрит Таня. Почти у самых ворот ее нагоняет Нина.

— Вот, — нахлобучивает она на голову Лизе затейливую шляпку с вуалеткой. — Ну?! Красота! — Она отступает на шаг и любуется делом своих рук. — Шикарно!

— Господи! — снимает шляпку Лиза и крутит ее в руках. — Где ты это взяла?

— У Райки. У нее этого всякого барахла!..

— У Райки? — удивляется Лиза. — Ты ж с ней...

— Подралася? — договаривает за нее Нина. — Ой, та шо, в первый раз?! — отмахивается она. — Ты лучше мне скажи, нравится? А то я за другой сбегаю. У ей их аж три штуки. В войну выменяла, а шо с ими делать, не знает.

— Нет, мне нравится, только... — мнется Лиза. — Я лучше так. Не привыкла я. Лучше без нее.

Она протягивает шляпку Нине.

— Ну и зря! — огорчается та. — Ей-богу, зря! Красиво ж!

— Красиво, красиво, — торопится согласиться Лиза. — Я в другой раз ее надену.

— Ха! Думаешь в другой раз Райка снова за так шляпку даст? Это она после трепки такая добрая.

— Бог с ней, и с Райкой, и с шляпкой. Ты за Танюшкой-то присмотришь? Чтоб она спать вовремя легла...

— Ну я вже сказала, шо присмотрю. Иди, давай. Концерт смотри, расскажешь потом.

Лиза, помахав рукой Тане и улыбнувшись Нине, быстрой походкой выходит на улицу. Нина провожает ее глазами, затем обращает взор на шляпку. Хмыкнув, покрутив ее в руках, она водружает ее себе на голову и пришлепывает сверху ладонью.

В толпе у входа в клуб Лиза не сразу замечает ожидающего ее Сергея Трофимыча, а увидев его, невольно ахает. На его пиджаке несколько медалей и даже один орден.

Сергей Трофимыч бережно берет ее под руку, и они оба, смешавшись с толпой, исчезают в дверях клуба.

В полутемном зале Лиза с восхищением следит за происходящим на сцене, где певец сменяет танцевальную пару, а артист оригинального жанра извлекает из цилиндра букеты бумажных цветов и из внутреннего кармана фрака бесконечную ленту связанных вместе ярких цветных платков. Сергей Трофимыч больше смотрит на Лизу, чем на сцену, и, лишь встретившись с ней взглядом, смущенно отворачивается. А Лиза, несмотря на происходящее на сцене, нет-нет да и глянет на своего соседа и на поблескивающие на его груди боевые награды.

Лиза и Сергей Трофимыч идут по темным улицам.

— ...до войны не женился, все как-то не получалось... потом война... — Сергей Трофимыч замолкает.

— Ну а после войны? — спрашивает Лиза

— И после... все как-то не получается... но, — он кидает быстрый взгляд на Лизу, — но надежды не теряю. Создать семью.

— Создадите, Сергей Трофимыч, обязательно. Вот встретите хорошую женщину, женитесь, детишек заведете.

Сергей Трофимыч порывается было что-то сказать, но, не решившись, только молча вздыхает.

Идут молча, только изредка поглядывают друг на друга и застенчиво улыбаются.

— Прекрасный концерт, — наконец произносит Сергей Трофимыч.

— Да, — соглашается Лиза.

— А может быть, немного погуляем? — осмеливается предложить Сергей Трофимыч после очередной паузы. — Смотрите, вечер какой чудесный. А, Лизавета Абрамовна?

— Нет, нет. Поздно уже, я волнуюсь, дочка... Я соседку попросила присмотреть, но... мало ли что.

Какое-то время они снова идут молча.

— Не устаю удивляться вашему благородству, Лизавета Абрамовна, — говорит Сергей Трофимыч. — Как вы о девочке беспокоитесь... Просто на редкость.

— Боже ж мой, какое там благородство, — отвечает Лиза, — Мне Танечка больше нужна, чем я ей.

— Разумеется, разумеется, — кивает Сергей Трофимыч и, помолчав, добавляет: — И все-таки... не каждая женщина отважится на такой шаг.

— Да что вы! Сергей Трофимыч! Разве ж я одна такая? Сейчас много людей сирот берут. Вон и в газетах про это пишут. Что вы!

— Все-таки дочь врага...

— Что вы такое говорите, Сергей Трофимыч? — останавливается Лиза. — Какого врага?

Сергей Трофимыч тоже останавливается и смотрит на Лизу.

— Как?! Вы не знали?!

— Что?! — испуганно переспрашивает Лиза. — Что не знала?

— Таня Лохманчук? — скорее утверждает, нежели спрашивает Сергей Трофимыч.

— Да... — Лиза смотрит на Сергея Трофимыча глазами, полными тревоги.

— Так ведь по документам она дочь гражданки Лохманчук и... солдата оккупационных войск Ганса Кройгеля.

— По каким документам? — плохо понимая происходящее, переспрашивает Лиза. — Вы что-то путаете... нет у нее никаких документов.

— Простите меня, Лизавета Абрамовна! — суетливо забормотал Сергей Трофимыч. — Я не знал, я думал, что вам все известно... Не надо было мне... Простите.

— Что, вы думали, мне известно?

— Да уж... уж теперь не знаю даже... — Сергей Трофимыч прячет глаза, не выдерживая тревожного и настойчивого взгляда Лизы. — Дело в том, что я сразу после войны работал в районе. В Степном часто бывал по делам службы и... и я в курсе этой истории.

— Какой истории?

— Ах, Лизавета Абрамовна!.. — сокрушенно вздыхает Сергей Трофимыч. — Как же так?..

— Какой истории? — не обращая внимания на его вздохи, снова спрашивает Лиза.

— Поверьте, мне и в голову не могло прийти, что вы...

— Да говорите же! — кричит Лиза.

— Хорошо, хорошо, не стоит так волноваться... Мне, конечно, подробности неизвестны, только основное. Лохманчук во время оккупации сожительствовала с этим Кройгелем, родила от него ребенка... Ну а потом... Ее справедливо осудили, приговорили к пятнадцати годам лишения свободы... Вот... Ребенок остался с ее матерью... вот, собственно, и всё. Лизавета Абрамовна, что с вами?!

Сергей Трофимыч едва успевает подхватить почти теряющую сознание Лизу.

Сумрак раннего утра. Крыши домов только самую малость тронуло первыми робкими лучами солнца. Лиза все в том же платье с белым воротничком сидит на лавочке во дворе еще спящего дома, смотрит перед собой уже знакомым нам остановившимся взглядом. Можно подумать, что она спит с открытыми глазами.

Босая, в накинутом на ночную сорочку халате выходит из подъезда Райка с помойным ведром в руке. Поставив ведро на землю, она зевает, потягивается, трет кулаком поясницу и наконец, наклоняясь за ведром, замечает Лизу.

— Лиз, ты шо это тут... га? — выпрямляется Райка, забыв о ведре и смотрит на Лизу удивленными, сонными глазами. — Так рано встала?

Лиза встает, молча и безучастно, не глядя на Райку, будто не замечая ее, идет к подъезду и исчезает за дверью.

— Тю! — удивленно произносит Райка, смотрит ей вслед, затем, пожав плечами и снова зевнув, поднимает ведро. — От же нассал! — бурчит она и, откинувшись на один бок, несет ведро куда-то в угол двора.

Из подъезда выкатывается Колька. На коленях у него бидончик. Подкатив к крану, он подставляет бидончик и откручивает вентиль.

Райка возвращается с пустым ведром к дому.

— Зловредная ты женщина, Раиса, — весело задирает ее Колька. — С пустым ведром с утра по двору шастаешь. Не будет мне теперь удачи, не будет фарта...

— Когда вона у тебя була-то, удача?! — презрительно кидает ему в ответ Райка, проходя мимо. — От тоже мени, фартовый!..

Колька смеется, провожая своим смехом Райку, но лишь только она скры-

вается за дверью подъезда, лицо его становится злым.

— Дура, — цедит он сквозь зубы, — живой, значит, фартовый...

Лицо спящей Тани в ореоле рассыпанных по подушке светлых волос. Девочка спит, трогательно подсунув под щеку кулачок и сладко посапывая.

Лиза с каменным выражением лица стоит над кроватью и смотрит на спящую дочь. Почувствовав ее взгляд, Таня открывает глаза, смотрит на Лизу.

— Мамочка, уже вставать пора? — бормочет девочка.

— Спи, — коротко бросает Лиза.

Таня смотрит на мать и улыбается

Глядя на ее улыбку, Лиза заставляет себя улыбнуться в ответ. Улыбка получается какой-то кривой, больше похожей на гримасу. Таня закрывает глаза, и лицо Лизы вновь приобретает каменное выражение.

Постояв еще какое-то время у кровати, Лиза выходит из комнаты.

Полураздетая Нина, привстав на постели, смотрит на Лизу растерянными глазами, плохо соображая со сна, что происходит.

— Шо такое, я не понимаю... Лиза. Шо я знала? — Глянув на окно, за которым едва брезжит рассвет, она откидывается на подушку. — Лизка! Дурная! Шо ты мене будишь в такую рань! Выходной же ж.

Нина устраивается было еще поспать, но вдруг, пронзенная догадкой, резко садится на постели.

— Шо случилося? — спрашивает Нина, и, похоже, она уже знает ответ на свой вопрос.

— Ты же знала, — говорит Лиза, в упор глядя на Нину, — знала про Ганса Кройгеля.

— Ой, да шо ты там слухаешь, шо люди брешут! Якого такого Ганса?! Брехня ето все! Слухае вона! Воны тебе еще не токого набрешут!.. Шо ты, ей-богу... — Нина обрывает свою трескотню, наткнувшись на Лизин взгляд, и, секунду помолчав, переходит в наступление. — Ну знала, знала! Ну тай шо?! Дитё-то при чем?! Ты мне скажи, дитё-то чем виноватое, га? Шо молчишь? Ну скажи, шо я плохого сделала? Шо плохого? Ты по дытыне убивалася, Танька без любви, без ласки сохла! Тебе дитё, Таньке мать! Шо плохого?! Ты куда?! Лизка?! Куда ты?!

Лиза выбегает из комнаты, Нина рванула было за ней, но вспомнила, что раздета, и принялась лихорадочно натягивать на себя платье, которое как назло оказалось вывернутым наизнанку, один рукав торчал снаружи, другой провалился внутрь...

Лиза бежит по все еще безлюдному двору. Из подъезда босиком выскакивает путающаяся в своем платье Нина.

— Лизка! — кричит она на бегу. — Стой! Ну шо ты, ей-богу, Лизка! Ну не думала я, шо ты так сбесишься через того фрица проклятого!.. Лизка! Та куда ж ты!..

Лиза выбегает за ворота, Нина — за ней...

Выбежавшая вслед за Лизой за ворота Нина видит, как та бегом удаляется по улице и скрывается за поворотом.

— Ой, лишенько!.. — с ужасом смотрит Лизе вслед Нина. — Ой, шоб воно!..

Лиза с потерянным видом бредет по улицам. Редкие прохожие оборачиваются и смотрят ей вслед. Не в силах больше идти, в какой-то момент Лиза прислоняется к стене дома и стоит, опустив руки, глядя перед собой. Глаза ее сухи, но на лице выражение боли и отчаяния. Пожилая женщина останавливается, сочувственно смотрит на нее, затем подходит.

— Стряслось шо-то у тебя, дочка?

В голосе ее сострадание.

Лиза не отвечает и будто не слышит обращенные к ней слова.

— Помер кто?

Лиза отстраняет рукой женщину и идет по улице дальше. Женщина смотрит ей вслед.

— Стало быть, помер, — вздыхает женщина, крестится и тоже продолжает свой путь.

Лиза входит во двор своего дома, где уже кипит жизнь. Играют дети, набирает в ведра воду седая соседка, вытряхивает половики Райка. С лавочки навстречу Лизе поднимаются Нина и заплаканная Таня.

— Ну вот же ж вона, мамка твоя, — говорит Тане Нина. — И шо реветь-то було? Ох вона ж и плакала, — обращается Нина уже к Лизе. — Так плакала! Де

мама, да-де мама!.. Ну ясное дело, проснулося дитё, а мамки нет...

Таня подбегает к Лизе, хватает ее за колени, и Лиза неожиданно резко ее отталкивает. Таня, не удержавшись на ногах, падает.

Райка перестает трясти половик. Седая соседка, забыв про кран, смотрит на происходящее, и вода с шумом переливается через край переполненного ведра. Нина в растерянности глядит то на хныкающую девочку, то на стоящую в оцепенении Лизу, которая, в свою очередь, смотрит на Таню все тем же остановившимся взглядом. Затем, опомнившись, Лиза подхватывает Таню на руки.

— Тебе больно, да? Ударилась, да? Я случайно, я не хотела... Ну не плачь, не плачь...

Обняв дочь и приговаривая, Лиза уносит ее в дом. Нина подбирает свалившуюся с ноги Тани сандалию и тоже идет в дом, бросив на ходу быстрый взгляд на Райку. Райка как будто вновь целиком поглощена половиками, но как только Нина исчезает в подъезде, тут же подходит к седой и что-то жарко шепчет ей в ухо.

— Брешешь! — говорит седая.

— Да шоб мне!.. Сама своими ушами чула! — чуть ли не бьет себя в грудь Райка и снова приникает к уху седой.

В комнате Симы и Берты горит лампочка в бумажном абажуре, отражается в темной глади оконного стекла. В Лизином взгляде, устремленном на Симу, напряженное ожидание.

— Ребенок, конечно, не виноват, — говорит Сима после молчания, — не виноват, — добавляет она, — это безусловно. Но...

Сима гасит в пепельнице папиросу и прикуривает новую, Лиза не сводит с тетки глаз, ожидая продолжения, но Сима только затягивается и выпускает дым.

— Что «но»? — не выдерживает Лиза. — Что?

— Я не знаю, — наконец произносит Сима, — не знаю. Ты сама должна решать.

Лиза встает и начинает ходить по комнате. Сидящая на кровати Берта будто бы не замечает Лизу. Погруженная в себя, она сидит неподвижно и смотрит перед собой в одну точку.

— Что мне делать, Сима? Что мне делать? Помоги мне! Ну, пожалуйста! Ты умная, я же всегда к тебе за советом шла, ты же знаешь. Не к маме, а к тебе. Скажи, что мне делать?

— Сима умная, — неожиданно произносит Берта, по-прежнему глядя перед собой. — Но глупая Берта тоже может что-то сказать. Старая, выжившая из ума Берта, не такая умная, как Сима...

— Успокойся, — Сима с тревогой смотрит на сестру. — Слышишь, Берта, не надо волноваться. Зря ты говорила при ней, — почти шепчет она Лизе.

— Они переворачиваются в могиле, — продолжает Берта. — Семен, Лёничка, Миша, Роза... они уже крутятся в своих ямах, как я не знаю что. Она держит у своего сердца чужую кровь и еще спрашивает, что ей делать!

— Берта! — пытается остановить ее Сима.

Но та не слышит. Она поднимается со своего места — грузная старуха с безумными глазами, и вид ее ужасен.

— Она пригрела ребенка убийцы, что стрелял в ее дитя! И она спрашивает, что ей делать!!! Пусть она спросит у Сонечки... Сонечка ей скажет, а если она не услышит, то будь она проклята! Будь она трижды проклята!!!

Берта застывает, подняв руку вверх. Лиза смотрит на нее расширенными от ужаса глазами, затем опрометью кидается вон из комнаты.

Лиза выбегает из подъезда обшарпанного двухэтажного дома. Во дворе ее догоняет запыхавшаяся Сима.

— Лиза! — кричит она и хватает ту за руку. — Погоди! Куда ты мчишься?! Стой, я тебе говорю. Не слушай ее. Она больна. Давно больна. Еще с сорок первого. Что ты хочешь от человека, которому пришли две похоронки в один день? Мне стоило таких трудов вытащить ее из больницы. Я не говорила тебе. Я думала, так тебе легче будет обращаться с ней, как с нормальной. А это единственный способ сохранить в ней остатки разума, понимаешь?

— Сима, — в голосе Лизы отчаяние, — Сима, она говорила, как нормальная. Что в ее словах было похоже на бред сумасшедшего?

Сима не находит, что сказать в ответ, она просто смотрит на Лизу глазами, полными любви и сострадания.

— Что мне делать, Сима? — неожиданно спокойным, ровным голосом спрашивает Лиза.

Сима молчит. Лиза поворачивается и уходит, растворяясь в густой темноте южной ночи. Сима смотрит ей вслед.

Таня увлеченно играет в углу комнаты в какие-то небогатые игрушки. Лиза, сидя за столом, зашивает дыру на локте детской кофты, но взгляд ее то и дело обращается на дочь. Она даже в какой-то момент колет палец иглой, из-за того что больше смотрит на нее, чем на шитье. Смотрит исподтишка, украдкой, больше всего опасаясь встретиться с нею глазами. Взгляд ее холоден, в нем нет и следа былой нежности, с которой она смотрела на Таню раньше.

— Мам, — подходит Таня к Лизе с куклой в руках, — а дай мне какую-нибудь тряпочку, я ей платье сошью.

— Потом, — прячет глаза Лиза, — мне некогда сейчас.

— Ну мам...

— Не приставай, — не глядя на дочь, отвечает Лиза.

Таня протягивает руку к коробке с нитками и лоскутками. Лиза резко бьет ее по руке.

— Я же сказала, потом! — почти кричит Лиза.

Испуганная Таня, захныкав, отходит. Лиза бросает шитье и, не глядя, хватает из коробки какой-то лоскуток.

— На, — говорит она дочери с раздражением, — ну бери же!

Таня хнычет. Лиза кидает лоскуток на стол, встает и выходит из комнаты, хлопнув дверью.

Лиза стоит в коридоре возле своей двери, прислонившись к стене и зажав себе рот рукой.

— Господи! — произносит она, чуть погодя, чуть не плача. — Господи!..

Взяв себя в руки, она идет по коридору в кухню.

Таня, нахохлившись, сидит на полу в углу. Дверь открывается, и входит Лиза, держа в руках кастрюлю.

— Танечка, кушать давай, — говорит Лиза ласково. — Иди скоренько ручки помой, а то супчик остынет. Вот, — открывает она крышку кастрюли, — смотри, какой мама супчик сварила. Вкусный, с картошечкой. Ну? Что ты сидишь? — Лиза ставит на стол кастрюлю, достает из буфета тарелку, ложку. — Иди, детка, — говорит она все еще обиженной дочери.

Таня встает, идет к двери, но по дороге сворачивает к столу и обнимает Лизины колени. Лиза закрывает глаза. Ей трудно вынести эту детскую ласку, но она заставляет себя погладить Таню по голове.

— Иди, — говорит она, стараясь, чтобы голос ее звучал спокойно.

— Мама, — поднимает на нее глаза Таня, — а Витька тети Раин сказал, что я немецкая овчарка.

Лиза резко берет ее за плечи и отнимает ее от себя.

— Что? — спрашивает она, вцепившись в дочь взглядом. — Что он сказал?

— Что я немецкая овчарка и фашистка...

— Да шоб я на тому вот месте провалилася! Лиза! Ты шо?! — Нина смотрит на Лизу искренне изумленными глазами. — Шо я, дурная? Ничего я никому не говорила! Кому я скажу, Райке, шо ли? Ну ты сама подумай! От тоже еще, придумала!

— Ну а откуда? Откуда она это взяла?! — почти кричит Лиза.

— А вот оттуда, — говорит Нина в сердцах и, приоткрыв дверь в коридор, смотрит, нет ли кого рядом. Затем, плотно прикрыв дверь, возвращается в середину комнаты. — Ты шо, думаешь, тут глухие живут? — говорит она приглушенным голосом. — Тут же стены с дерьма сделаны, а ты орешь! И тогда орала, як скаженная. А теперь «кому ты сказала?» — передразнивает она Лизу.

Лиза бессильно опускается на стул.

— А ты плюнь, — говорит Нина. — Плюнь! Шо вона тоби, та Райка, гнида. Пусть себе болтает. И Таньке скажи, шоб с Витькой ее поганым не водилась. Хотя, конечно, — добавляет она после короткого раздумья, — вона уж точно на весь двор разнесла. У ей же язык, як помело, у Райки. А ты все равно плюнь! — вновь воодушевляется Нина. — А то хочешь, я Райке морду надраю, шоб язык свой поганый подальше засунула, хочешь?

Лиза молчит. Нина, вздохнув, тоже садится, затем, осененная какой-то мыслью, встает и достает из висящего на стене шкафчика начатую и заткнутую свернутой бумагой бутылку водки.

— Давай выпьем. — Она ставит на стол бутылку. — По чуть-чуть, все легше станет. Давай, га? — Приняв молчание

Лизы за согласие, она лезет в шкафчик за стопками и куском хлеба. — Я белое-то сама не очень, — приговаривает Нина, кроя хлеб ножом, — я больше красное. Воно хоть сладкое, не так перекручивает.

— А что ж тогда водку покупаешь? — вяло спрашивает Лиза.

— Шо, я?! Та когда я ее купляла, ты шо! Это ж Колька. Колька тут до меня заходил, от него осталося. Мне его жалко, Кольку, вот я его и пускаю. Да ты не подумай чего... Так, сидим, разговариваем. Ну, давай! — Она наливает в стопки. — Давай! Шоб все було хорошо!

Нина опрокидывает в рот стопку, зажмурившись, крякает и подносит к носу кусок хлеба. Лиза только отпивает из своей стопки и морщится.

Какое-то время они обе молчат.

— Не могу я, Нин, сил моих нет, — наконец говорит Лиза.

— Шо не можешь?

— Сделать с собой ничего не могу. Смотрю на нее, а в ушах одно: «немка, немка, немка».

— Та яка ж вона немка, ты шо? Вона и по-немецки ничего не знает. Яка ж вона Немка?!

Лиза молчит.

— Лиз, ты не гони так шибко, — не дождавшись ответа, осторожно говорит Нина. — Погоди. Привыкнешь. Ну шо ж теперь... га?..

Лиза берет свою стопку и залпом выпивает до дна.

Колонна пленных немцев идет посреди мостовой. Лиза стоит на краю тротуара и смотрит на проходящие мимо серые нестройные шеренги, пристально всматривается, словно выискивает знакомое лицо.

Колонна проходит. Те, кто ждал ее прохода на краю тротуара вместе с Лизой, переходят дорогу, а Лиза все смотрит и смотрит колонне вслед. Зазвучала, удаляясь губная гармошка, выводя мелодию «Лили Марлен». Наконец Лиза тоже ступает на мостовую.

В конторе рабочий день в разгаре. Трескотня пишущих машинок заглушает звук висящего на стене радио. В какой-то момент Рита встает со своего места и, подойдя к коробочке радиоточки, прибавляет громкость.

— Ой, — закатывает она глаза, — Бунчиков. Обожаю!..

«...Не нужен мне берег турецкий, чужая земля не нужна» — несется из радиоточки. Лиза все это время, не отрываясь, стучит по клавишам. Дверь приоткрывается, и в нее заглядывает Сергей Трофимыч. Постояв на пороге, глядя на Лизу, он вновь закрывает дверь.

Рита стреляет глазами на дверь, затем на Лизу, возвращается на место и принимается за работу.

По дороге из конторы Лизу нагоняет Сергей Трофимыч.

— Лизавета Абрамовна! Погодите. Мне с вами поговорить надо, — говорит он, поравнявшись с ней.

— О чем, Сергей Трофимыч? — сухо спрашивает Лиза на ходу.

Какое-то время они идут рядом молча, наконец Сергей Трофимыч прерывает молчание.

— Вы меня уж простите, Лизавета Абрамовна. Я себе места не нахожу.

— За что же вас-то прощать? Вы-то чем виноваты?

— Ну... все-таки...

— Я бы все равно когда-нибудь узнала... Так что не беспокойтесь, Сергей Трофимыч, и прощения не просите.

— Что ж вы теперь делать собираетесь? — после короткого молчания спрашивает Сергей Трофимыч. — В смысле... ну вы понимаете.

— Нет. Не понимаю, — отвечает Лиза и, прибавив шагу, добавляет: — Извините, но у меня дочка целый день одна, я уж пойду.

Лиза быстро уходит, Сергей Трофимыч, огорченный неудавшимся разговором, стоит какое-то время на месте, затем медленно идет обратно. С другой стороны улицы за всем этим наблюдает Рита. Быстро забежав по своей стороне улицы вперед и перебежав дорогу, она оказывается на пути Сергея Трофимыча.

Рита улыбается, что-то говорит ему, тот отвечает, и дальше они уже идут вместе. Сергей Трофимыч — молча, Рита — щебеча, грациозно всплескивая руками, мелко перебирая ногами на высоченных каблуках.

Лиза занята уборкой. В комнате разор: опрокинутые ножками вверх стулья на столе, ведро, веник, тряпка на полу. Встав на табуретку, Лиза вытирает пыль со шкафа, на котором громоздится потертый чемодан.

— Мам! — вбегает в комнату Таня. — А можно я... — не договорив, она замолкает и смотрит на Лизу.

— Что тебе? Иди во двор, — отвечает Лиза, не глядя на дочь, передвигает чемодан.

Таня, как взрослая, подтыкает юбку, вздыхает и берет в руки веник.

— Я тебе помогать буду, ладно?

— Иди во двор, я сказала, — говорит Лиза и оборачивается. Танин забавный вид вызывает у нее невольную улыбку. — Ладно, — голос Лизы смягчается, — помогай. Веник положи и тряпку возьми вон на столе. В ведре намочи и подоконник протри.

— Ага! — радостно кивает Таня и бросается выполнять указания.

Лиза, проводив ее взглядом, возвращается к прерванному занятию.

Таня старательно отжимает намоченную в ведре тряпку и принимается тереть подоконник.

Лиза, закончив свою борьбу с тяжелым чемоданом, все еще стоит на табуретке, протирает дверцы шкафа.

— Ля, ля, ляля, ля, ля, ля... — начинает напевать Таня. — Ля, ля, ляля, ля, ля, ля...

Рука Лизы, до того момента ловко и быстро бегающая с тряпкой по поверхности дверцы, замедляет движение.

— Ля, ля, ля, ля ля, ляля ля...

Звуки детского голоска выстраиваются в мелодию «Лили Марлен».

Лиза замирает, вслушиваясь.

— Ляля, ляляляля, ляля, ляляляля...

— Перестань! — говорит Лиза, не глядя на дочь.

Таня не слышит и продолжает напевать.

— Перестань, — повторяет Лиза, сжав зубы. — Замолчи! — наконец кричит она и бьет кулаком по дверце шкафа, разбив при этом маленькое стеклянное окошко, что украшало его.

Звон разбитого стекла и крик матери заставляет Таню замолчать. Испуганно уставившись на Лизу непонимающими глазами, она так и остается стоять с тряпкой в руке, в подоткнутой повзрослому юбке.

Лиза приходит в себя и спускается с табуретки.

— Иди во двор, — говорит она устало Тане, — иди. Мешаешь ты мне, иди.

Что-то во взгляде матери заставляет Таню послушаться. Она кладет тряпку на стол и тихо выходит.

Лиза начинает было собирать осколки, но, подняв с пола один или два, без сил опускается на табуретку.

Во двор Лизиного дома входит Рита. В шляпке, с ярко накрашенными губами, с сумочкой в руке, на высоких каблуках, она сразу обращает на себя внимание всех, кто в это время во дворе находится. Райка, на сей раз снимающая высохшее белье с веревки, седая соседка, ощипывающая у стола тушку курицы над тазом с перьями, с любопытством смотрят на нарядную незнакомку. Колька, катящийся куда-то по своим делам, останавливается посреди двора. Рита делает вид, что не замечает обращенные на нее взгляды, заглядывает в зажатую в руке бумажку и идет к подъезду.

— Наше вам! — приветствует Колька поравнявшуюся с ним Риту.

Рита останавливается и смотрит на Кольку с удивлением.

— Здрасьте! — весело говорит он и устремляет бесстыжий взгляд на ее обнажившиеся из-под подхваченной ветерком юбки колени.

— Здравствуйте, — отвечает Рита и, придерживая задирающийся ветром подол, быстро входит в подъезд.

Лиза открывает на стук дверь и с удивлением видит на пороге Риту.

— Здравствуй, Лиза, — говорит Рита с улыбкой и кокетливо приподнимает плечико. — Пустишь?

— Заходи, — с тем же удивлением, говорит Лиза, пропуская гостью в комнату. Быстро стянув висящее на спинке стуле платье и сунув его в шкаф, она пододвигает его к столу. — Садись.

Рита садится и оглядывается по сторонам. Лиза пытается ликвидировать беспорядок на столе — сдвигает в сторону кастрюльку, какие-то мисочки и накрывает их газетой.

— Чаю хочешь? — спрашивает она Риту, берясь за чайник.

— Нет, нет, не беспокойся, — изящно взмахивает рукой Рита. — Я на минутку.

Лиза оставляет чайник, придвигает табуретку и садится напротив Риты.

— Вообще, я по делу, — решительно начинает Рита. — От профсоюза. Но я не стану вводить тебя в заблуждение. Это не главное. У меня до тебя разговор исключительно личного характера. — Она

замолкает и смотрит на Лизу, которая, в свою очередь, глядит на нее удивленными глазами. — Лиза, — продолжает Рита так же решительно, как начала. — Посмотри, шо кругом делается. Кругом одно сплошное горе и несчастье. Молодые, красивые женщины абсолютно одинокие и не имеют никакой надежды.

— Что-то я не очень понимаю, — говорит Лиза. — Ты про что?

— Нет, мне это нравится! Она не понимает! — всплескивает руками Рита и сбивается с официального тона. — Ты б определилась, Лиза! А то шо получается? Сам не гам и другому не дам, да?

— Господи, Рита, что ты говоришь? О чем?

— Да не о чем, а о ком! Я ж не слепая, слава богу! Вижу, как до тебя Сергей Трофимыч расположен. Ты скажи спасибо, шо я женщина порядочная. Другая б с тобой разговаривать не стала. А я вот пришла до тебя. Говорю.

— Тебе что, Сергей Трофимыч нравится, да? — наконец соображает Лиза. — Ты влюблена в него?

— Ну вот еще! — передергивает плечиком Рита. — Влюблена! Не влюблена. Но замуж за него очень даже пошла бы.

— Ну так иди.

— Иди!.. — передразнивает она Лизу. — Не зовет.

— А я тут при чем?

— Ну, в общем, — Рита достает из сумочки платочек и неожиданно шумно в него сморкается. — В общем, я тебя предупредила! — Она щелкает замочком, прячет платочек в сумочку и встает. — Определяйся. Шо б потом без обид, если шо. — Идет к двери. — Да, — вспомнив о деле, останавливается и вновь лезет в сумочку. — С тебя тридцать рублей. — Достает свернутый в трубочку листок ведомости. — Вот тут вот расписаться надо.

Лиза открывает ящик буфета, где у нее лежат деньги.

— Тридцать рублей, — сокрушенно произносит она. — Только что за заем сто пятьдесят отдала. На что это?

— Ой, я тебя умоляю! На детский дом. Горком профсоюзов постановил, а до нашего месткома разнарядка пришла. В порядке шефства. Горны да барабаны им покупают. Оно им надо, эти барабаны!..

Лиза протягивает деньги, расписывается в ведомости и закрывает за Ритой дверь.

Колька катит на своей тележке по двору, навстречу ему бежит Таня.

— Дядя Коля, — радостно бросается к нему девочка.

Глаза Кольки злобно прищуриваются.

— Уйди с дороги! — грубо говорит он. — Зашибу!

Таня растерянно смотрит вслед Кольκиной тележке. Из своего окна все это видит Нина.

В полутемном коридоре навстречу Кольке выходит из своей комнаты Нина.

— Шо ж ты с дитём так, га? — Она старается говорить негромко, но глаза ее горят негодованием. — Вона ж тебе любить, як родного, а ты!

— Тоже мне, родня! Вражье семя!

— О! И ты туда же! Бога не боишься!

— А вот не боюсь! — Колька бьет себя по культям. — С меня уже взыскано! Вперед плату взял бог твой!

— Пожалел бы дитё! Разве ж оно виноватое?

— Меня б кто пожалел.

— О! А то я тебе не жалею!

— А если жалеешь, иди за меня замуж. Я серьезно.

Нина молчит, Колька смотрит на нее, потом резко отталкивается своими деревяшками и катит дальше по коридору.

Наклонившись над корытом, Лиза трет белье на стиральной доске. В кухне кроме нее седая и еще кто-то из соседок. В какой-то момент откуда-то со стороны коридора доносятся детский рев и голос Райки.

— От я тебе покажу, засранец! От я тебе счас покажу!..

Звуки смачных шлепков и новый всплеск детского рева.

— Опять Райка своего Витьку охаживает, — замечает седая.

— Да его охаживай, не охаживай... — замечает кто-то из соседок.

Рев приближается, и в кухню входит Райка, таща за собой упирающегося и ревущего во весь голос Витьку.

— Вона! — Райка со всего маху кидает Лизе в корыто штуки три солдатских пуговиц. — Смотри, на шо твоя Танька у мово Витьки оладьи вымéнивает! Смотри, смотри!

Лиза берет одну пуговицу в руки. Это пуговица с немецкого мундира.

— Оладьи-то у меня считаны! — объясняет аудитории Райка. — С утра

четыре штуки оставалося, а тут на тоби! Тильки две! Я ему: «Де оладьи»? А вин мне ото железяки показуве! Таньке, говорит отдал, в обмен! Я те покажу, обмен, меняльщик! — награждает она Витьку очередным подзатыльником.

— Сам небось и сожрал, — негромко говорит одна из соседок, помешивая что-то в кастрюле.

Лиза продолжает рассматривать пуговицы.

— А шо ты там разглядываешь?! Шо разглядываешь?! — Визгливый голос Райки вновь набирает обороты. — Ты оладьи мне вертай!

— Глупости какие-то, — говорит Лиза, держа в руке пуговицы. — Врет твой Витька. Откуда это у Тани возьмется?

— Ой! Ты дыви на нее!.. Откуда!!! Ото ж с завода, де фрици.

— Да она со двора не выходит! Я ей не разрешаю!

— А вона тебе слухае! Вона ж коло него каждый день, як на роботу!

— Врешь! Врешь ты все! — теряет самообладание Лиза, бросая пуговицы на пол.

— Да ладно тебе брехать, Райка, — вмешивается соседка. — Каждый день! Не слухай ты ее, Лиза. Ну, бегали раза два дети, интересно им там играться.

— Ой, раза́ два! — не уступает Райка. — Да вона и счас там! Батьку свого, видать, ищет!!! А шо ты зенки-то на мене свои лупишь? Думаешь, не знае никто? Знают, знают! Все знают, шо Танька твоя отродье фашистское. Видать, мало они племени вашего перевели, раз ты ихнее дите ростишь!

Лиза смотрит на Райку темными от ненависти глазами.

— Гадина! — выдыхает она. — Гадина!

У забора, за которым строится завод, сидит на корточках Таня и швыряет за забор мелкие камушки. Один из немцев, оказавшийся неподалеку, улыбается ей.

— Кляйне! — говорит он и, подойдя к забору со своей стороны, тоже присаживается на корточки.

По улице бежит Лиза, как была только что у корыта, в переднике, с закатанными рукавами, с необсохшими, распаренными от стирки руками.

Таня с интересом наблюдает за нехитрыми фокусами, что показывает ей немец. То он «отрывает» большой палец руки, то достает из уха скомканный носовой платок. Таня смеется. В этот момент к ней подлетает запыхавшаяся Лиза и хватает ее за руку.

— А ну пошли! — дергает она ее с силой. — Пошли!..

С лица немца сползает улыбка. Лиза не смотрит на него, взгляд ее, полный ярости, обращен на Таню, которая с испугом подчиняется матери.

— Мамочка, я больше не буду, мамочка!.. — плачет Таня.

— Дрянь! — шипит Лиза и со всего маху бьет ее по лицу. — Дрянь!..

Ночь. Тикающие ходики. За окном идет дождь. Лиза не спит, лежит на кровати, уставившись в потолок. Потом садится на постели. Сидит неподвижно какое-то время. Затем встает, идет к столу, наливает из чайника воду в стакан, подносит стакан ко рту, делает глоток... Нет, ей не хочется пить. Покосившись на спящую в своей постели Таню, она продолжает стоять, не зная, куда себя девать. Сделав несколько шагов к окну, за которым стеной льет дождь, она спотыкается обо что-то. Нагнувшись, подбирает с пола тряпичную куклу. Посмотрев на нее безучастным взглядом, роняет ее, подходит к окну и распахивает его настежь. Шум дождя врывается в комнату. Ветер начинает трепать занавески. Лиза закрывает окно и поворачивается к нему спиной. Лицо ее мокро, и непонятно — слезы это или брызги дождя.

Таня стоит на улице недалеко от дома и ковыряет носком землю. Время от времени она поглядывает в сторону ворот, откуда доносятся смех и голоса играющих детей. Отчетливо выделяется голос Витьки.

— За Родину, за Сталина, вперед! — вопит он и изображает автоматные очереди. — Та-та-та-та-та! Смерть фашистам!..

Идущая по улице к дому Нина останавливается возле Тани.

— Тю! — говорит она. — А шо ты тут?

— Ничего, — отвечает Таня, продолжая носком сандалии выковыривать из-под травы камушек.

— А ну иди во двор, а то мамка увидит и заругает.

— А мама заболела.

— Та ты шо?! — Всполошившись, Нина быстро идет к воротам. — Давай, давай, иди во двор, — обернувшись говорит она Тане. — Иди, слышь, там все детки играются.

Нина скрывается за воротами.

— Не хочу я, — говорит Таня как бы сама себе и, присев на корточки, принимается вытаскивать все тот же вросший в землю камушек.

Лиза лежит на кровати поверх покрывала, лицом к стене. Дверь открывается, и на пороге показывается Нина.

— Лиза, ты шо, заболела, га? — встревоженно спрашивает она и, не дожидаясь ответа, входит в комнату. — Шо болит-то, га?

Лиза не отвечает.

Нина подходит к кровати и наклоняется над ней.

— Голова?

Лиза поворачивается к Нине.

— О! — с облегчением вздыхает Нина. — А я уж испугалася. Лежит, молчит... Уж не померла ли, думаю. — Нина смеется. — Ну ничего, ничего... Поболит — пройдет. Ой, у меня вона як заболит, голова, так прям спасу нема. А потом проходит. Ты полежи, вона и пройдет.

— Ничего у меня не болит, — садится Лиза на кровати. — Только вот здесь, — тычет она пальцем в грудь. — Вот здесь. Колом что-то встало и стоит. И ничего сделать с этим нельзя, ничего... Ой!..

Лиза начинает раскачиваться из стороны в сторону.

Нина опускается на табуретку у стола и глядит на Лизу со страхом.

— Сил моих больше нет. Смотреть на нее не могу. Ой... Ой... — плачет Лиза.

Глаза Нины наливаются слезами.

— Я же думала, что смогу! — продолжает стенать Лиза. — Нет! Не получается, не получается у меня!.. — Перестав качаться, она останавливает горящие глаза на замершей в испуге Нине. — Я ее вчера ударила!

— О! Ударила вона ее! Ну тай шо? — пробует возразить Нина, смахнув украдкой слезы. — Дитё и не бить! Меня батька так колотил, так колотил...

— Ты не понимаешь, — перебивает ее Лиза, — не понимаешь! Я ее с ненавистью ударила! С ненавистью!..

Лиза замолкает. Молчит и Нина.

— Плохо это кончится, вот что я тебе скажу. Плохо. Или для меня, или для нее, — почти спокойно произносит Лиза.

— Шо ж ее обратно вертать? — помолчав, спрашивает Нина и, не дождавшись от сидящей с каменным лицом Лизы ответа, добавляет: — Только вертать-то некому. Померла старая Лохманчучка. Еще осенью. Встретила на базаре одну со Степного, вона и сказала.

Лиза не отвечает, смотрит перед собой в одну точку.

— Я б себе взяла, — говорит Нина. — Да только мне одной дытыны достанет. Я за Кольку выхожу, — отвечает она на немой вопрос глянувшей на нее с удивлением Лизы. — Мы с ним в Краснодар едем. Доктор, что ему ноги в госпитале резал, письмо прислал. Зовет. Протезы, пишет, там ему сделают. Поедем. Там и запишемся. Я уж и расчет на работе взяла... А Таньку то, выходит, девать некуда, — помолчав, добавляет она.

— Почему некуда, — произносит Лиза ровным голосом. — Почему же некуда...

Лиза с чемоданом идет по улице, ведя за руку прижимающую к себе тряпичную куклу Таню. Идет быстро, не глядя на едва успевающую за ней дочь. К трамвайной остановке они подходят вовремя, и обе скрываются в вагоне подъехавшего трамвая.

Трамвай останавливается, и из него выходят Лиза с Таней. И опять они идут по улице быстрым шагом. Лиза, глядя перед собой, и, еле успевающая за ее шагом Таня, прижимая к себе одной рукой тряпичную куклу.

На стеклянной табличке ворот надпись: «Детский дом № 1 Коминтерновского р-она». Сквозь решетчатые створки видны Лиза с Таней. Они идут по двору к большим, выкрашенным грязно-коричневой краской дверям.

В кабинете с казенным столом и закрашенными до половины белой краской окнами женщина в белом халате, с неприветливым лицом кивает Лизе на чемодан.

— Тут поставьте. Мы вещи через санобработку пропускаем.

Лиза опускает чемодан на пол.

— Побудешь здесь, — говорит она цепляющейся за ее руку Тане. — Поживешь. Поняла? Так надо.

— А когда ты меня заберешь? — дрожащим от слез голосом спрашивает Таня. — А? Мама! Когда?

— Я еще не знаю... Пока не знаю, — отвечает Лиза, стараясь на нее не смотреть и пытаясь освободить свою руку из судорожно сжатой детской ладони. — Ну что ты?! Мы же договорились с тобой!..

— Когда?! Когда, мама!! — плачет Таня, не отпуская Лизиной руки.

— А ну-ка перестань, — говорит женщина строго, беря Таню за плечо. — Сейчас же перестань плакать! У нас тут не плачут!

— Мама! — кричит Таня.

Лизе удается освободить руку. Женщина держит Таню, которая пытается дотянуться до Лизы.

Лиза стоит в оцепенении, глядя на рыдающую девочку.

— Ну идите! — раздраженно бросает женщина Лизе, держа вырывающуюся Таню. — Идите! Что вы встали!

Лиза делает пару шагов назад, не отрывая взгляда от Тани.

— Мама! — с новой силой кричит в плаче девочка. — Мама!..

Лиза поворачивается и, не сразу справившись с дверью, выскакивает из кабинета.

Лиза быстро идет по двору детского дома к воротам. Пацаны в углу двора провожают ее свистом. Глядя ей вслед, они со смешками перебрасываются какими-то словами. Лиза почти бегом покидает двор.

Нина и Колька — посреди двора в окружении почти всех его обитателей. У ног Нины большой чемодан и туго набитый солдатский вещмешок. На голове ее шляпка — та самая, что примеряла перед концертом Лиза. Колька тоже как бы при параде — зачесан и прилизан чуб, отложной воротник рубашки «апаш» обрамляет загорелую шею. На груди несколько медалей.

— Ну, бабоньки, — весело произносит Колька, — без мужика теперь остаетесь. Если кто обижать станет, пишите!

— Не поминайте лихом, — говорит Нина. — Простите, если шо... Тебе, Раиса, — находит она глазами Райку, — тебе отдельное спасибо. За красоту, — трогает она рукой шляпку.

— Та шо там! — неожиданно всхлипывает Райка и обнимает Нину. — Ты уж зла на мене не держи.

— А я и не держала, — отвечает растроганно Нина. — Шо уж там!..

Седая соседка тоже обнимает Нину, кто-то трясет Колькину руку. Нина смотрит поверх всей толпы на Лизино окно. Лизы среди провожающих нет.

Лиза лежит одетая на кровати, уткнувшись в подушку. Из раскрытого окна доносятся голоса провожающих, смех... Лиза поднимает голову, вслушивается, затем снова зарывается лицом в подушку.

— Ну всё! — Нина берется за чемодан и вешает на плечо вещмешок. — Пора уж, а то на поезд опоздаем.

Поглядев еще раз на Лизино окно, она поворачивается, чтобы идти к воротам, но что-то заставляет ее обернуться. Из подъезда выходит Лиза, делает два нерешительных шага и бросается к Нине.

Бросив чемодан, Нина обнимает ее, и они стоят так, прижавшись друг к другу.

— Ну всё. Прощай, подружка! — говорит наконец Нина. — Обид не помни. За все, как говорится, прощенья просим.

— Это ты прости меня, прости, — плача говорит Лиза.

— Бог тебе судья, Лизка, а не я, — отвечает Нина.

— Счастья тебе, Ниночка, и тебе, Коля.

— Спасибо на добром слове, — церемонно отвечает Колька и, весело улыбнувшись, добавляет: — Спасибо этому дому, пойдем к другому!

Нина поднимает чемодан, и они с Колькой отправляются со двора.

Лиза стоит на месте, глядя им вслед. Провожающие потихоньку начинают расходиться. Через какое-то время Лиза остается во дворе в одиночестве.

Во дворе больницы прогуливаются несколько человек в больничной одежде. Изредка двор торопливо пересекают молоденькие санитарки. Стоит санитарная машина.

Сима в белом докторском халате и шапочке, с неизменной папиросой в зубах стоит у дверей больничного корпуса и разговаривает с Лизой.

— Я тебе так скажу, — стряхнув пепел и затянувшись, говорит она, глядя поверх головы Лизы. — Или ты делаешь, или ты мучаешься. Если мучаешься, зачем ты это сделала?

— Я больше не могла, Сима. Я с ума сходила, понимаешь?

Сима молча затягивается папиросой, затем выпускает дым и следит за тем, как он рассеивается в воздухе.

— Замуж бы тебе, — говорит она задумчиво, — замуж бы, родить бы... Надо жить, Лиза, надо жить, а не мучаться... Хватит уже на наш век мучений... У тебя жуткий вид, между прочим. Синяки под глазами. Плохо спишь?

— Я вообще не сплю.

— Гутен таг, фрау доктор, — говорит тощий больной в коротком больничном халате, почтительно наклоняя голову, и проходит в раскрытые двери корпуса.

Сима кивает ему в ответ, а Лиза с изумлением смотрит ему вслед.

— Это кто? — спрашивает она. — Это что, немец?

— Немец, немец, — отвечает Сима. — Что ты делаешь такие страшные глаза?

— Ты лечишь немцев?!

— Представь себе. И лечу, и еще переводчиком приходится быть. Они прекрасно понимают идиш.

— Ты их лечишь?!

— Я врач, Лиза.

— Как ты можешь?! Их!.. Они же!!! Их убивать надо!

— Девочка моя, — смотрит Сима на Лизу с сожалением. — Время убивать прошло. Давно прошло.

— Ненавижу!

— Ты говоришь, как Берта. Только она больна, а ты еще пока в своем уме.

— Может быть, она здоровее нас с тобой!

— Может быть, — вздыхает Сима. — А тебе все-таки надо замуж...

Лиза лежит на кровати, уткнувшись лицом в подушку. Из открытого окна доносится детский смех. Лиза встает, подходит к окну и с силой захлопывает створки. Постояв у окна какое-то время, она идет к столу, машинально переставляет там что-то из посуды, потом садится, безвольно опустив руки на столешницу. Затем кладет голову на руки. В разогретое солнцем стекло, громко жужжа, бьется муха. Лиза наблюдает за мухой, потом закрывает глаза и утыкается лбом в столешницу.

В кухне, куда Лиза входит с чайником, седая соседка говорит что-то вполголоса молодой, та, согласно кивая, что-то отвечает так же негромко. Увидев Лизу, обе, поджав губы, замолкают. Лиза, заметив это, понимает, что говорили о ней. Налив воды из ведра в чайник, она принимается разжигать примус. Обе соседки спешат выйти из кухни. Лиза, качнув примус пару раз, задувает огонь и тоже выходит, так и не поставив чайник.

Лиза сидит за столом с маленьким зеркальцем в руке и рассматривает свое лицо. Потом встает, открывает ящики буфета, перерывает лежащую там всякую всячину и наконец достает тюбик губной помады. Вновь взяв зеркальце, она старательно и не очень умело водит помадой по губам. Результат ей не очень нравится, она снова и снова подправляет помаду, затем долго смотрит на себя в зеркальце и стирает помаду тыльной стороной ладони.

Почти тот же сон. Маленькая девочка стоит посередине абсолютно пустой безжизненной улицы, усеянной брошенными вещами — чемоданами, сумками, детскими игрушками... Ветер хлопает ставнями в окнах пустых домов. Девочка смотрит на нас во все глаза. В издалека нарастающем, вначале неясном шуме начинают проступать звуки гортанной немецкой речи, лай собак и треск автоматных очередей. Девочка оглядывается и снова смотрит на нас... Но это уже Таня...

— Мама! — кричит она. — Мама!..

Лиза просыпается от собственного крика и садится на постели. Она сидит, тяжело дыша, затем закрывает глаза, и тут же слышатся треск автоматов, немецкая речь... В ужасе она затыкает руками уши, но все равно слышит душераздирающий крик: «Мама!»

В конторе заканчивается рабочий день. К столу Лизы подходит пожилая машинистка со стопкой листов.

— Вот, — кладет она листы на стол, — это все, что я смогла. Больше сверхурочной работы нету.

— Не надо, Клавдия Николаевна, — говорит Лиза. — Мне больше не нужны сверхурочные.

— Нет, мне это нравится! — восклицает Рита, собирающая в сумочку свои косметические принадлежности. — Интересное дело! То ей надо, а то ей не надо! Может быть, ты наследство получила?

Лиза не отвечает. Клавдия Николаевна, пожав плечами, забирает стопку листов и уносит ее на свой стол. Лиза встает и идет к двери.

— До свидания, — говорит она Клавдии Николаевне, поравнявшись с ее столом, и выходит.

Рита, проводив ее взглядом, фыркает и тоже встает из-за стола.

Первые признаки осени — чуть тронутые желтизной деревья. Лиза выходит из конторы и идет по улице. Идет медленно, торопиться ей некуда. Услышав заливистый Ритин смех, Лиза оборачивается. Из конторы выходят Сергей Трофимыч и Рита. Рита что-то говорит ему, по обыкновению всплескивая руками, и берет его под руку.

Лиза смотрит на них, потом отворачивается и продолжает идти по улице. Еще раз обернувшись, она видит, что Сергей Трофимыч смотрит ей вслед.

Лиза идет по улице, поддевая ногой листья. Проходя мимо каких-то магазинов, бросает равнодушный взгляд на витрины. Идущая навстречу ей женщина тащит за руку капризничающую и упирающуюся девочку.

— Вот погоди, отец тебе задаст! Погоди! — сердито приговаривает женщина.

Лиза смотрит на девочку, оборачивается и провожает ее взглядом. Затем идет дальше и задерживает шаг у витрины маленького магазинчика, в которой среди других товаров выставлен парусиновый портфельчик, точная копия того, что был куплен для Тани. Постояв у витрины, она идет дальше, поддевая опавшие листья...

В наступивших сумерках Лиза не сразу различает у ворот своего дома одинокую фигуру Сергея Трофимыча.

— Лизавета Абрамовна, — окликает он Лизу.

Она останавливается и с удивлением смотрит на него.

— Сергей Трофимыч? Что вы тут делаете?

— Да вот... вас жду.

— Зачем? Что-то по работе?

— Ну почему по работе? — говорит Сергей Трофимыч с легкой досадой, глядя ей в глаза. — Почему же обязательно по работе, Лизавета Абрамовна?.. Лиза...

Лиза смотрит на него затаив дыхание, он берет ее за плечи и притягивает к себе. Лиза не сопротивляется. Так они стоят близко-близко друг к другу, лицом к лицу.

— Я по личному вопросу, — улыбается он и целует ее в губы долгим поцелуем.

— Господи! — говорит Лиза, оторвавшись от его губ, — Господи! Зачем вы это? Не надо. Зачем?

Сергей Трофимыч снова целует ее. Лиза обхватывает его шею руками.

Поздняя осень, даже, скорее, южная бесснежная зима. Облетевшие, голые деревья. Маленький холмик на краю старого, неухоженного кладбища. Возле него стоят заплаканная Лиза и Сима.

— Берта тебя любила, — говорит Сима, прикуривая папиросу.

— Я знаю, — отвечает Лиза. — Знаю. Я тоже ее любила.

Лиза всхлипывает и поправляет тощий букетик бессмертников на холмике.

— Ну вот, — говорит Сима. — Теперь у нас есть могила. Одна на всех. Есть куда прийти плакать.

Лиза снова всхлипывает и, присев, гладит холмик рукой.

— А у меня осталась только ты, — говорит Сима. — Ты уж не бросай свою старую тетку.

— Что ты! Как я могу? — поднимает на Симу глаза Лиза. — Как ты можешь такое подумать?!

— Всякое бывает, — произносит Сима, глядя в сторону. — Ну, пошли, холодно, простудишься.

Лиза еще раз поправляет букетик и, поднявшись, берет Симу под руку. Вместе они идут узенькой дорожкой среди старых могил к выходу с кладбища.

Лиза и Сима выходят из ворот кладбища на улицу.

— Надеюсь, ты перенесешь свадьбу? — говорит Сима. — Конечно, это все предрассудки, ты знаешь, как я к этому

всегда относилась, но из уважения к памяти Берты...

Сима замолкает. Видно, что ей с трудом удается сдержать подступившие слезы.

— Конечно, — отвечает Лиза.

— Я рада за тебя, — говорит, помолчав, Сима. — И Берта тоже не была против. Она сказала, что твои дети по закону все равно будут евреями, — улыбнувшись, добавляет Сима. — Тебе повезло, что ты не мужчина.

Лиза тоже улыбается, затем лицо ее снова становится печальным.

— Она говорила много глупостей, но она была умная женщина, — произносит Сима и снова замолкает.

Они идут молча по улице, обрамленной голыми деревьями, ветер катит по мостовой мусор, серое, набрякшее дождем небо низко нависает над их головами.

В кухне стоит чад. Райка жарит котлеты, кидая их в раскаленное масло. Возле стола с примусом вертится Витька, не сводя глаз с миски, куда мать складывает готовые котлеты. Седая соседка моет в тазике посуду.

— Ото ж конечно, — ворчит Райка, явно в продолжение разговора, — ото ж шо ж!.. Дытыну сплавила, и ухажер от он! А ты с дытыной спробуй! С дитём! А так, конечно!.. А с дитем-то нема дурных! А ну положь котлету, паразит! Слышь! — кричит она на ухватившего из миски котлету Витьку. — От я тоби! Ах ты!..

Витька, получив от матери подзатыльник, кидает обратно в миску котлету, от которой все же успел отхватить кусок.

— Паразит! — удовлетворенная победой говорит Райка. — Вот отдам тоби, як Таньку отдали, тоды узнаешь!.. А шо? — развеселившись такой перспективой, смеется она. — Сдам в приют и тоже, як Лизка, ухажера заведу, га, Шур?!

В этот момент входит Лиза. Последние слова Райки она явно слышала.

— Лиза, — воркующим голоском произносит Райка, — ничего, шо я на твоем столике свои ведра поставила? Я уберу, как котлеты сжарю, так уберу, ничего, га?

— Пожалуйста, пожалуйста, — отвечает Лиза и, взяв что-то со своего столика, быстро выходит.

— О, видала? — поворачивается Райка к седой соседке. — Вежливая! Ото ж, конечно, ни забот, ни хлопот... без дытыны-то!

— Да ладно тебе, Райка, — отвечает соседка. — Шо ты до нее чипляешься? Вон горит у тебя!

— Ах шоб воно! — хватается Райка за сковородку. — Шоб воно!..

В полутемном коридоре у дверей кухни стоит Лиза, прижавшись к стене.

В комнате Симы, как всегда, накурено. Непогашенная папироса дымится в пепельнице. На столе чашки, чайник, сушки в маленькой плошке.

— Смотри, что я нашла в вещах у Берты, — говорит Сима и кладет на стол перед Лизой отрез ткани. — По-моему, это креп-жоржет, а?

— Не знаю, может быть, — отвечает Лиза, погладив рукой цветастую ткань. — Красивый.

— Ну вот, — удовлетворенно произносит Сима, — сошьешь себе платье. Не в твоих же обносках в загс идти.

— Спасибо.

— Это не мне спасибо, а Берте спасибо.

— Спасибо Берте.

Сима гасит догоревшую папиросу и прикуривает новую.

— Что-то ты не похожа на счастливую невесту... Или мне кажется?

— Нет, нет, Сима. Я очень... очень счастлива. Я его люблю, и он меня любит. Скоро мы распишемся. Ну... когда закончится траур. Я очень, очень счастлива.

Сима смотрит на Лизу и, похоже, не очень ей верит.

— Знаешь, мы решили, что Сергей уже сейчас ко мне переедет. Он же снимает комнату. Нецелесообразно платить за нее, когда можно жить у меня. Ведь загс — это просто формальность, правда?.. Ты же не будешь меня за это осуждать?

— Глупости какие! Нет, конечно.

— И еще Сергей считает, что мне надо уйти с работы. Нехорошо, когда жена работает под началом у мужа.

— Ну... наверное, он прав. Он, вообще, у тебя очень умный.

— Ой! Не то слово!

— А Таню ты навещаешь?

Лиза молча смотрит на Симу.

— Я просто хотела знать, неужели за все это время, ты ни разу ее не повидала?

— Зачем ты об этом говоришь, Сима? — После продолжительного молчания наконец говорит Лиза. — Зачем? Не надо.

— Извини, я не хотела делать тебе больно. Извини.

Лиза стоит посреди комнаты. Рядом с ней, присев на корточки, с полным ртом булавок седая соседка. Она подкалывает булавками подол нового, еще со следами наметки платья.

— От так воно в самый раз, — говорит соседка, все еще держа во рту несколько булавок, и окидывает взглядом свою работу.

— А не коротко? — с сомнением спрашивает Лиза.

— Ни, — еще раз поглядев на подол, говорит соседка, — в самый раз. Хорошая материя, — щупает она край платья, — довоенная небось. Где брала?

— От тети осталась.

— Хорошая материя, — снова щупает подол платья соседка и встает. — Ну сымай, давай.

— Лизка! — слышен из-за окна голос Райки. — Лизка! Иди он, гостей встречай!..

Лиза выглядывает в окно.

По двору идет Сергей Трофимыч с чемоданом.

Охнув, Лиза бросается было к двери, но ее останавливает соседка.

— Куда! — хватает она ее за руку. — Ты шо! Наметку порвешь!.. Сымай, давай помогу.

Соседка помогает Лизе вылезти из расползающегося по наметке платья.

— Жених явился, вона и поскакала! — ворчит седая соседка, аккуратно складывая платье.

— Ой, Шура! Жених! Тоже скажете! — говорит Лиза, торопливо натягивая на себя одежду.

— А то кто ж? — удивляется соседка. — Замуж за него идешь, значит, жених.

Лиза успевает встретить Сергея Трофимыча в дверях квартиры.

— Вот, собственно, — несколько смущаясь, говорит он. — Вот я и пришел. Принимай.

Вместе с Лизой Сергей Трофимыч входит в коридор.

Войдя в комнату, Сергей Трофимыч ставит чемодан на пол. Оба они, Сергей Трофимыч и Лиза, стоят и смотрят друг на друга в некоторой растерянности.

— Раздевайся, — наконец говорит Лиза.

— Ах да!.. Ну да... — смущенно бормочет Сергей Трофимыч и, сняв пальто, не сразу находит, куда его повесить. Потом, повесив пальто на вешалку у дверей, он остается стоять в той же растерянной позе.

— Садись, — подвигает ему стул Лиза.

— Спасибо, — говорит он и садится.

Лиза садится напротив, и они молча смотрят друг на друга.

— Чуть не забыл, — поднимается со своего места Сергей Трофимыч и достает из кармана пальто маленький сверток. — Вот. Это тебе.

Лиза раскрывает сверток, в нем бусы.

— Красивые какие! — говорит она, рассматривая бусы.

— Нравятся? — радуется Сергей Трофимыч. — Я ведь ничего в этом не понимаю, боялся, что не понравятся.

— Очень нравятся. Спасибо.

Лиза накидывает бусы на шею и пробует их застегнуть.

— Давай помогу.

Сергей Трофимыч встает, подходит к Лизе со спины и начинает застегивать бусы. Потом кладет ей руки на плечи. Лиза порывисто оборачивается, встает и обнимает его. Они застывают в долгом поцелуе.

Вечер. Разложенный на кровати чемодан Сергея Трофимыча уже наполовину пуст. Лиза, напевая, достает из него вещи и пристраивает их в шкаф. Пиджак со звенящими медалями она какое-то время разглядывает, любуясь и трогая их рукой, затем бережно вешает на вешалку в шкаф. Достав из чемодана стопку белья, она подходит к распахнутому шкафу и, немного подумав, вынимает какие-то вещи с полки, чтобы положить белье на их место. С полки на пол выпадает детское платьице. Лиза замирает, потом поднимает его с пола и подносит к лицу, вдыхая запах.

Дверь открывается, и входит улыбающийся Сергей Трофимыч с полотенцем на плече.

— Ох, и соседки у тебя любопытные! — весело говорит он.

Лиза резко поворачивается к нему и прячет платьице за спиной.

— Что с тобой? — спрашивает Сергей Трофимыч.

— Ничего, — отвечает Лиза.

— Но я же вижу... у тебя такое лицо...

— Какое? — спрашивает Лиза, старательно пряча руку с платьицем за спиной.

Сергей Трофимыч смотрит на нее, потом подходит и мягко, но настойчиво вынимает из-за спины ее руку.

— Что это? — спрашивает он. Какое-то время он молчит, глядя на судорожно зажатое в ее руке детское платье, затем подходит к окну. — Тебе не в чем себя упрекнуть, — говорит он, глядя в окно. — Слышишь? Не в чем! И никто! Никто не посмеет тебя в чем-то обвинить! — Он поворачивается к Лизе. — Я много думал обо всем... Ты поступила правильно. Поверь мне, — он подходит к Лизе и берет ее за плечи. — Я фронтовик, и мне тоже было бы трудно смириться... Я бы старался, но... но не уверен, что у меня бы получилось... А ведь я люблю тебя. Люблю.

Сергей Трофимыч гладит Лизино лицо, целует ее в губы. Танино платьице выпадает из ее руки на пол.

— У нас с тобой будут дети, — говорит Сергей Трофимыч. — У нас с тобой будут замечательные дети. Наши дети...

Ночь. Лиза лежит с открытыми глазами, голова ее уютно покоится на плече спящего Сергея Трофимыча. Приподнявшись, она смотрит на его лицо. Он открывает глаза.

— Что ты? — спрашивает он сонным голосом и тут же снова засыпает.

— Ничего, — говорит Лиза, — ничего...

Она снова устраивается на его плече и тоже закрывает глаза.

— Прямо уж и не знаю, где мы найдем еще такого работника, — говорит Клавдия Николаевна. — Прямо уж и не знаю.

Лиза стоит в машбюро, куда она зашла попрощаться.

— Желаю счастья, — говорит Рита. — И спасибо за приглашение.

— Придешь? — спрашивает ее Лиза, и в ее голосе неуверенность.

— Нет, мне это нравится! — всплескивает руками Рита. — Интересное дело! Конечно, приду.

— Гостей мало будет. Только соседи, тетя моя и вот вы...

— Обязательно, — говорит Клавдия Николаевна, — обязательно. Свадьба! Как же не прийти-то. Я уж и не помню, когда на свадьбе гуляла.

Лиза выходит из конторы и, постояв немного, как бы осознавая, что выходит отсюда навсегда, легкой походкой идет по улице.

— Что бы им подарить, а, Риточка, как ты думаешь? Может, что-нибудь из посуды?.. — рассуждает вслух Клавдия Николаевна. — Я в промтоварах на Советской видела чашки.. Красивые такие, с петушками и с блюдцами... Может, вместе купим, чтобы уж как сервиз получился, а?

Рита сидит, отвернувшись от нее, и не отвечает.

— Я говорю, может, вместе купим чашки, а, Рита?!

— Ой, я вас умоляю! — говорит Рита и со слезами на глазах поворачивается к Клавдии Николаевне, — Шо вы такое говорите! С петушками! Мещанство прямо какое!

— Ну хорошо, — испуганно смотрит на нее Клавдия Николаевна. — Там еще в горошек стоят...

— Ну вот в горошек — это ж совсем другое дело, — говорит Рита и слизывает языком выкатившуюся из глаза слезу. — В горошек — это оригинально...

Готовое платье висит на вешалке на дверце шкафа. Ветерок из открытого по весеннему времени окна слегка колышет цветастый подол. Внизу под подолом платья стоят на полу туфли на каблуках. Набухшие почки и кое-где проклюнувшиеся крохотные листочки на ветках заглядывающего в окно дерева и солнечные лучи, пронизывающие комнату, придают ей радостный, праздничный вид.

— Лизка! — кричит выскочившая из подъезда Райка. — Лизка!

Идущие по двору к воротам Лиза и Сергей Трофимыч останавливаются и оборачиваются на крик.

— Капусту не забудьте! Я тесто уже поставила! — кричит Райка. — Вилка два возьмите. Да глядите, шо б гнилье не подсунули!

— Хорошо! — кричит Лиза в ответ, и они с Сергей Трофимычем выходят за ворота.

— Хорошо! — бурчит Райка. — Хорошо воно буде, як порепану принесете!.. Шура! — кричит она, задрав голову.

— Га! — высовывается Шура из окна на верхнем этаже.

— Та не га, а Лидка де? Вона ж картошку почистить обещала!

— Та вона вже чистит, де ты ходишь?! — отвечает Шура и исчезает за окном.

— А ну геть со двора! — кричит Райка пробегающей мимо стайке детей во главе с Витькой. — Геть стюдова! Без вас тут крику хватае!..

Лиза и Сергей Трофимыч идут по базару. Уже купленные кочаны капусты прижимает к бокам Сергей Трофимыч, у Лизы в руках чем-то набитая сумка. Они останавливаются у прилавков с разложенным товаром, прицениваются, что-то пробуют, что-то покупают...

Лиза задерживается у прилавка с выложенной горкой из краснобоких яблок.

— Берите яблочки, — тут же принимается нахваливать свой товар толстая тетка. — Последние, с прошлого года. Бильше до нового урожаю вже не буде. Сладкие, як мед! Берите.

— Хочешь? — спрашивает Лизу Сергей Трофимыч и, не дожидаясь ответа, говорит торговке: — Дайте-ка нам самых красивых.

— Да они ж все, як розаны! — говорит торговка и кладет на весы яблоки...

Они берут яблоки. Сергей Трофимыч расплачивается, и они отходят от прилавка. Лиза трет одно яблоко о рукав и, откусив, дает откусить Сергею Трофимычу.

Они идут дальше, смеясь и жуя, по очереди откусывая от яблока.

Внезапно за их спинами раздается истошный крик торговки.

— Ах ты гнида ты этакая! Ах ты паскуда!..

По рядам проносится шум. Мимо Лизы и Сергея Трофимыча пробегают несколько мальчишек. Слышны отдаленные крики: «У паразиты!..», «А ну геть!..», «Да что это делается-то, га!!»

И снова совсем рядом яростный крик торговки, шум ударов и детский плач.

— Вот я тебе покажу, паскуда! Вот я те покажу!

— Идем, — говорит остановившейся было Лизе Сергей Трофимыч. — Идем. Ну что ты?..

Он увлекает ее за собой.

— Мама!

Детский голос заставляет Лизу вновь остановиться и обернуться.

— Мама!..

— Ты посмотри, — говорит кто-то, — за яблоко дитё прибьет! Ведь прибьет!..

— Мама!.. — снова кричит ребенок.

И Лиза начинает пробиваться сквозь толчею туда, откуда слышится крик.

— Лиза! — зовет ее Сергей Трофимыч. — Лиза! Куда ты?! Лиза!..

Но она будто не слышит. Роняя на ходу какие-то свертки и пакеты, расталкивая людей, она наконец вырывается из цепких лап толпы.

Яркие пятна рассыпанных в грязи и мусоре яблок. Разинутый в крике рот торговки и... Таня. Маленькая, съежившаяся, старающаяся заслониться руками от сыплющихся на нее ударов.

— Стойте! — кричит Лиза и хватает торговку за рукав. — Стойте! Что вы делаете! Это моя! Это мой!.. Это мой ребенок!.. Моя дочь!..

— От тоже, мамаша! — говорит кто-то из толпы. — Смотреть за дитём надо!

— Перестаньте! — вырывает Лиза Таню из рук торговки. — Отпустите!

— Она мене весь товар спортила, паразитка! — кричит торговка.

— Я заплачу, заплачу! Уйдите! Танечка! — опускаясь на землю и плача, Лиза обнимает девочку. — Танечка, доченька!.. Доченька моя, господи!..

Замершая было на секунду Таня вдруг резко вырывается из Лизиных объятий.

— Пусти! — злобно оскалившись, говорит она. — А ну пусти!

— Доча, доча! Ты что?! — пытается снова обнять ее Лиза. — Ты что, не узнаешь меня, это же я, Танечка!..

— Пусти!

Таня окончательно освобождается от Лизиных объятий и, отбежав на несколько шагов и подобрав с земли камень, изо всех сил запускает им в Лизу. Камень попадает Лизе в лоб.

— Ты! Жидовская! Жидовская!.. — кричит Таня и пускается бежать.

Лиза стоит на коленях в грязи, среди разбросанных краснобоких яблок.

Из ссадины на Лизином лбу тонкой струйкой сочится кровь.

— Таня! — кричит Лиза, рыдая. — Таня, доченька!.. Господи!.. Прости меня! Прости! Девочка моя! Прости меня!..

Отбежавшая уже довольно далеко Таня останавливается и оборачивается.

# S U M M A R Y

**Журнал издается при поддержке**

**Министерства культуры РФ**

**Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ**

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ**

Выходит с января 1931 года

**Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»**



•

**Адрес редакции:** 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
**Телефон для справок:** (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
**www.kinoart.ru**

**e-mail: filmart@yandex.ru**

Сдано в набор 8.10.10. Подп. к печати 21.10.10
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 1564. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

**«Искусство кино»** распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
**Телефон для справок:** (499) 248-28-22

**Журнал издается при поддержке:**

**компании «СТС Медиа» (телеканал «Домашний»)**

**телеканала ТНТ**

**телеканала РЕН**

**телеканала «Петербург — 5 канал»**

**Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»**

**Фонда ЕЛЬЦИНА**

**Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич**

**Our address:**
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
**Tel.** (499) 248-28-22
**Fax** (499) 241-08-52

**www.kinoart.ru**

**e-mail: filmart@yandex.ru**

ISSN 0130-6405


с 8 ноября
РЕАЛЬНЫЕ ПАЦАНЫ
КОМЕДИЙНЫЙ СЕРИАЛ
20:30 по будням
www.tnt-online.ru
Лицензия на осуществление телевизионного вещания Серия ТВ №7632 от 16.09.2003, выдана Минпечати РФ. Реклама

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

## В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, Т.ДОНДУРЕЙ, А.ПЛАХОВА, К.РОЖДЕСТВЕНСКОЙ, С.ТЫРКИНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**
Можно ли влиять на ментальность
Андрей Кончаловский. Русская ментальность и цивилизационный процесс

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**
*ВЕНЕЦИЯ-2010*
«ПЕЧАЛЬНАЯ БАЛЛАДА ДЛЯ ТРУБЫ» Алекса де ла Иглесиа
«ГДЕ-ТО» Софии Копполы
«ОВСЯНКИ» Алексея Федорченко
«РОВ» Ван Бина
«ВАЗА» Франсуа Озона
«ЧЕРНАЯ ВЕНЕРА» Абделлатифа Кешиша

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**
ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
СЕМЕН ЭКШТУТ
АНАТОЛИЙ ГОЛУБОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**
ГАСПАР НОЭ
АПХИЧАТПХОНГ ВИРАСЕТАКУН

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**
Актуальные проблемы архитектуры

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**
РЕМ КОЛХАС
СУ ФУДЗИМОТО
«ТОКИО XXI ВЕКА»

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**
Революция на телевидении

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**
Лана Азарх. Воспоминания о «Союзмультфильме»

9
2 0 1 0